

Erlangen 1972

ERLANGER BEITRÄGE
ZUR SPRACH- UND KUNSTWISSENSCHAFT
BAND 50

NIKLAS HOLZBERG

Menander

Untersuchungen zur dramatischen Technik

1972



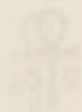
VERLAG HANS CARL NÜRNBERG



Digitized by the Internet Archive
in 2026

ERLANGER BEITRÄGE ZUR SPRACH- UND KUNSTWISSENSCHAFT

Band 50 Holzberg – Menander
Untersuchungen zur dramatischen Technik



ERLANGER BEITRÄGE ZUR SPRACH-UND KUNSTWISSENSCHAFT

Herausgegeben von den Vorständen der Philologischen Seminare
und des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Erlangen-Nürnberg:

KARL OETTINGER (Kunstgeschichte),

WOLFDIETRICH FISCHER (Orientalische Philologie),

KARL HOFFMANN (Vergleichende Indogermanische Sprachwissenschaft),

JOSEPH SCHÜTZ (Slavische Philologie),

ALFRED HEUBECK, OTTO SEEL, RUDOLF TILL (Klassische Philologie),

PAUL KLOPSCH (Mittellateinische Philologie),

ULRICH FÜLLEBORN, KURT WÖLFEL (Deutsche Philologie),

GUSTAV SIEBENMANN, ARNULF STEFENELLI (Romanische Philologie),

KARL JOSEF HÖLTGEN, HERBERT VOITL, ERWIN WOLFF (Englische Philologie),

HANS-JOACHIM LANG (Nordamerikanische Philologie und Geistesgeschichte).

Geschäftsführender Herausgeber: SIEGFRIED BEYSCHLAG

BAND 50 NIKLAS HOLZBERG
MENANDER
UNTERSUCHUNGEN ZUR DRAMATISCHEN TECHNIK



VERLAG HANS CARL NÜRNBERG

1974

Menander

UNTERSUCHUNGEN ZUR DRAMATISCHEN TECHNIK

von

NIKLAS HOLZBERG



VERLAG HANS CARL NÜRNBERG

1974



Alle Rechte an diesem Werk, auch die des auszugsweisen Nachdrucks,
der photomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, sind dem Verlag vorbehalten.
©Copyright 1974 by Verlag Hans Carl, Nürnberg. Printed in Germany 1974.
Druck: Anton Hain KG, Meisenheim/Glan
ISBN 3 418 00050 9

Die vorliegende Arbeit wurde am 15.12.1972 von der Philosophischen Fakultät Erlangen-Nürnberg als Dissertation angenommen. Sie hat seitdem keine wesentlichen Änderungen erfahren.

Mein besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Hans Strohm. Er hat diese Arbeit angeregt und zu ihrer Entstehung wesentlich beigetragen. Ebenso sei den Herausgebern und dem Verlag der „Erlanger Beiträge“ gedankt, die die Drucklegung ermöglichten. Nicht zuletzt bin ich meiner Frau für unermüdliche Hilfe bei der Korrektur zu Dank verpflichtet.

Erlangen, im Frühjahr 1973

Meinen Eltern

Die vorliegende Arbeit wurde am 15. 12. 1972 von der Philosophischen Fakultät
Erlangen-Nürnberg als Dissertation angenommen. Sie hat folgenden Namen erhalten:
Meinen Eltern gewidmet
Diese Dissertation ist Herrn Prof. Dr. Hans-Joachim Lauth gewidmet.
In der Einleitung werden die wichtigsten Ergebnisse dieser Arbeit zusammengefasst.
Es folgt eine Darstellung der „Klassischen Methode“, die die Grundlage
dieser Arbeit bildet. Nicht zuletzt ist ein kurzer Hinweis auf die methodische
Einleitung zu dem Verständnis.

Erlangen, im Frühjahr 1973



Die vorliegende Arbeit wurde von Herrn Prof. Dr. Hans-Joachim Lauth
als Dissertation angenommen. Sie hat folgenden Namen erhalten:
Meinen Eltern gewidmet
Diese Dissertation ist Herrn Prof. Dr. Hans-Joachim Lauth gewidmet.
In der Einleitung werden die wichtigsten Ergebnisse dieser Arbeit zusammengefasst.
Es folgt eine Darstellung der „Klassischen Methode“, die die Grundlage
dieser Arbeit bildet. Nicht zuletzt ist ein kurzer Hinweis auf die methodische
Einleitung zu dem Verständnis.

INHALT

1. Probleme der Dramenanalyse	1
2. Menanders Technik der Exposition	6
2.1. Der Begriff der dramatischen „Exposition“	6
2.2. Die Expositionen in <i>Δύσκολος</i> , <i>Ἀσπίς</i> und <i>Σαμία</i>	16
2.2.1. Die Exposition im <i>Δύσκολος</i>	16
2.2.1.1. Pans Prologrthesis als „Eingang“ des <i>Δύσκολος</i>	17
2.2.1.2. Die Information über Handlung und Personen im <i>Δύσκολος</i>	19
2.2.1.3. Die Motivierung der Handlung im <i>Δύσκολος</i>	25
2.2.2. Die Exposition in der <i>Ἀσπίς</i>	28
2.2.2.1. Eröffnungsszenen und Prologrthesis der Tyche als „Eingang“ der <i>Ἀσπίς</i>	28
2.2.2.2. Die Information über Handlung und Personen in der <i>Ἀσπίς</i>	30
2.2.2.3. Die Motivierung der Handlung in der <i>Ἀσπίς</i>	32
2.2.3. Die Exposition in der <i>Σαμία</i>	33
2.2.3.1. Moschions Prologrthesis als „Eingang“ der <i>Σαμία</i>	33
2.2.3.2. Die Information über Handlung und Personen in der <i>Σαμία</i>	34
2.2.3.3. Die Motivierung der Handlung in der <i>Σαμία</i>	37
2.2.4. Zusammenfassung	39
2.3. Die Exposition in Komödien, die fragmentarisch oder in römischer Bearbeitung überliefert sind	40
2.3.1. Der Eingang	40
2.3.1.1. Komödien mit externer Prologrthesis; Prologrthesisfragmente: <i>Ξενολόγος</i> (<i>Δάρδανος</i>) – <i>Σικυνώνιος</i> – Schatzkomödie/ <i>Aulularia</i> – <i>Γεωργός</i> (<i>Ἰδρία</i>) – <i>Ἐπικληρος β</i> – Papyros Didot b – <i>Θαίς</i> – <i>Κόλαξ</i> – <i>Λευκαδία</i> – <i>Μεσσηνία</i> ἢ <i>Ἀνατιθεμένη</i>	41
2.3.1.2. Komödien mit interner Prologrthesis <i>Φάσμα</i> – <i>Συναριστῶσαι</i> – <i>Περικειρομένη</i> – <i>Μισούμενος</i> – (<i>Κω-νειαζόμενοι</i>) – <i>Ἥρω</i> – <i>Ἐπιτρέποντες</i> – <i>Ἄπιστος</i> – <i>Δίς ἐξαπα-τών</i> – F 722 – <i>Ἀδελφοί α</i> – (<i>Ψευδηρακλῆς</i>) – <i>Ἀντὸν τιμωρού-νος</i> – <i>Περωνθία</i> – <i>Ἀνδρία</i> – <i>Εὐνοῦχος</i> – <i>Ἀδελφοί β</i>	52
2.3.1.3. Zusammenfassung	78
2.3.2. Die Information über Handlung und Personen	80
2.3.2.1. Die Prologrthesis als Mittel der Information	81
2.3.2.2. Spuren der menandreischen Prologreden in den vier von Terenz bearbeiteten Komödien	86
2.3.2.3. Formen der direkten und indirekten Information während der szenischen Aktion	93
2.3.2.4. Zusammenfassung	99

2.3.3. Die Motivierung der Handlung	100
2.3.3.1. Zum Problem der Rekonstruktion	101
2.3.3.2. Zu den Inkongruenzen in den römischen Bearbeitungen	102
2.3.3.3. Das Verhältnis von Prologgot und Handlung	105
2.3.3.4. Zusammenfassung	111
Szenenübersicht I: Eingänge	112
3. Zum Problem der Akteinteilung	114
4. Der fünfte Akt	121
4.1. Der Schlußakt in der Entwicklung von der Alten zur Neuen Komödie	121
4.2. Die Schlußakte von <i>Δύσκ.</i> und <i>Σαμία</i>	126
4.2.1. <i>Δύσκ.</i> V. Akt.	126
4.2.2. <i>Σαμία</i> V. Akt	130
4.2.3. Zusammenfassung	132
4.3. Der fünfte Akt in Komödien, die fragmentarisch oder in römischer Bearbeitung überliefert sind.	133
4.3.1. Die traditionellen Elemente des Komödienschlusses	133
4.3.2. Die Integration der typischen Spielzüge des Komödienschlusses in die Handlung des fünften Aktes	137
4.3.2.1. Die Fragmente <i>Ἐπιτρέποντες</i> – <i>Περικειρομένη</i> – <i>Μισούμενος</i> – <i>Σικινώνιος</i> – <i>Ἄσπις</i> – <i>Κωνειαζόμενοι</i> – <i>Περωνδία</i> – <i>Μεσσηνία</i>	137
4.3.2.2. Die Schlußakte im römischen Menander	152
4.3.2.3. Zusammenfassung	170
Szenenübersicht II: Schlußakte	171
5. Schlußbetrachtung	174
Literaturverzeichnis	179
Index	192

1. PROBLEME DER DRAMENANALYSE

Unterm 8. 12. 1797 schreibt Schiller an Goethe: „Sagen Sie mir doch, woher denn die Akten-Einteilung sich schreibt, im Aristoteles fanden wir nichts davon und bei sehr vielen griechischen Stücken würde sie gar nicht anzuwenden sein¹.“ Der hiermit angesprochene Fragenkomplex – Entstehung der *dispositio dramatica* im antiken Theater und deren Bedeutung für die Dramaturgie – hat die Dramentheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts immer wieder beschäftigt und ist in jüngster Zeit im Zuge der Vervollständigung unseres Wissens über das Drama Menanders erneut aktuell geworden².

Zunächst zur Gliederung der attischen Tragödie, die wir „im Aristoteles“ finden: auch wenn die Einteilung in *μέρη*, die das 12. Kapitel der *Poetik* vornimmt³, noch nicht als Akteinteilung im modernen Sinne anzusehen ist, so darf man sie doch keineswegs als schematisch und dramaturgisch irrelevant abtun, wie es die neuere Philologie oft versucht hat⁴. Im Gegenteil: die durch das *χορικόν* getrennten Tragödienteile *πρόλογος*, *ἐπεισόδιον* und *ἐξοδος*, welche die antike Theorie als „quantitative Teile“ bezeichnet, stellen für den Zuschauer, der das Stück zum ersten Mal sieht, die einzig sichtbare Disposition des dramatischen Geschehens dar. Darüber hinaus verrät die konsequente Durchführung dieser Disposition in den erhaltenen Tragödien, wie jüngst die Strukturanalyse von Klaus Aichele gezeigt hat⁵, daß die Szeniker sie als Grundriß ihres dramaturgischen Bauplans angesehen haben müssen. Die meist bei leerer Bühne gesungenen Chorlieder, die über das vorausgegangene bzw. zukünftige Geschehen reflektieren und zugleich hinterszenische Aktionen überbrücken können, bewirken keineswegs nur eine zufällige Gliederung des Dramenstoffes. Vielmehr umfassen die Szenenkomplexe, welche durch *πάροδος* und *στάσιμον* voneinander abgegrenzt werden, ganz bestimmte, in sich geschlossene Handlungsabschnitte.

¹ Artemis-Gedenkausgabe (Hrsg. E. Beutler) XX, Briefwechsel mit Friedrich Schiller, Zürich 1950, 463

² Dazu früher vor allem: F. Leo, *Plautinische Forschungen*, Berlin 1912 (2. Aufl.), 225-234; U. v. Wilamowitz-Moellendorf, *Das Schiedsgericht*, Berlin 1925, 120f. (= Wilamowitz, *Schiedsgericht*); T.B.L. Webster, *Studies in Menander*, Manchester 1960 (2. Aufl.), 178-183 (= Webster *StM*). Jetzt: K. Aichele, *Das Epeisodion*, in: *Die Bauformen der Tragödie*, hrsg. v. W. Jens, München 1971, 47-83; A. Blanchard, *Recherches sur la composition des comédies de Ménandre*, REG 83, 1970, 38-51; J.-M. Jacques, *Ménandre. La Samienne*, Paris 1971, Xf.

³ Π. ποιητ. 12 - 1452 b, 14ff., p. 18f. Kassel

⁴ Vgl. bes.: K. Matthiessen, *Elektra*, Taurische Iphigenie, Helena, Göttingen 1964, 16ff.

⁵ s. o. A. 2

Im nachklassischen Drama beeinflusst weiterhin die Stellung des Chorgesangs im Handlungsgefüge die *οικονομία* einer Tragödie, ebenso der inzwischen in der äußeren Form an die Tragödie angeglichenen Komödie. Dadurch, daß in dieser Epoche des attischen Bühnenspiels den *χορικά* jeglicher inhaltlicher Bezug zum dramatischen Geschehen fehlt – Agathon und der späte Euripides hatten das bereits angebahnt⁶ –, vertieft sich der Einschnitt zwischen den *μέρη*. Damit erübrigt es sich, die einzelnen Handlungsabschnitte bezüglich ihrer Stellung zum Chor mit besonderen Termini zu benennen – ursprünglich war der *πρόλογος* das *μέρος* „vor“ dem Auftreten des Chors, im *ἐπεισόδιον* traten Schauspieler zum Chor „hinzu“, *ἐξοδος* nannte man den Teil der Tragödie, in dem Chor und Schauspieler „aus“zogen –, und so spricht die hellenistische Dramentheorie jetzt einfach von *πρώτον μέρος*, *δεύτερον μέρος* u.s.w.⁷; wie schon unsere älteste Menanderhandschrift, der *Σικυνώνιος*-Papyrus aus dem dritten vorchristlichen Jahrhundert, zeigt, wird nun auf das Chorlied, das ja nur noch ein Intermezzo darstellt, im Text einfach durch den Vermerk *ΧΟΡΟΥ* verwiesen und damit zugleich die Pause zwischen den einzelnen *μέρη* bezeichnet. Das nachklassische Drama besteht somit aus mehreren, durch Chorintermezzi voneinander getrennten *μέρη* sc. *πράξεως*, „Teilen“ der Handlung also, und diese Form der *dispositio dramatica* übernehmen die Römer⁸, die von „partes“, häufiger von „actus“ – „Handlungen“ – sprechen.

Irgendwann im Laufe der Entwicklung des nachklassischen Dramas muß die Gliederung in fünf *μέρη* zur Norm erhoben worden sein. Für Menander jedenfalls war die Fünfteilung bereits die Regel, das wissen wir jetzt zuverlässig: 1. sind im *Δύσκολος*, einem Frühwerk des Dichters, fünf etwa gleich lange Handlungsabschnitte durch viermaliges *ΧΟΡΟΥ* abgeteilt; überdies ergibt die Rekonstruktion von vier weiteren großen Stücken (*Σαμία*, *Ἐπιτρέποντες*, *Ἀσπίς* und *Περικειρομένη*) dasselbe Gliederungsprinzip, 2. finden wir auf den Mosaiktafeln des „Menanderhauses“ von Mytilene je eine Szene aus je einem *μέρος* von elf Komödien des Dichters dargestellt, von denen zehn neben dem jeweiligen Komödientitel die Überschriften *μέρος α* (1x), *μέρος β* (4x), *μέρος γ* (2x), *μέρος δ* (1x) und *μέρος ε* (2x) tragen⁹.

Schiller, der alle seine Dramen in fünf Akte einteilte¹⁰, wird in dem zitierten Brief die Entstehung und Bedeutung eben dieser Fünfteilung im Auge gehabt haben.

6 Vgl. Π. ποιητ. 18 - 1456 a, 25ff., p. 30 Kassel

7 Zum Gebrauch dieser Terminologie vgl. die auf Aristophanes von Byzanz zurückgehende Hypothesis II zur euripideischen *Ἀνδρομάχη* (*ἐν τῷ δευτέρῳ μέρει*), die Hypoth. zu den *Αἰτναῖαι* des Aischylos (F 26 Mette), den Bios des A. (*ἕως τρίτου μέρους*), den Komm. zu Eupolis, *Μαρικᾶς* (POx 2741 fr. 1 B II 17), die Scholien zu einer unbekannten Komödie in POx 2086 (fr. 1 recto). Körtes Frage, die er in seinem Text zum Lemma des F 206 *Θρασύλέων* stellt -, „Quid in Bekkeri codice γ ἢ δ, in Photio Berol. ἐν τῇ γ sit, equidem nescio“ -, ist jetzt beantwortet.

8 Vgl. Cic. pro Marc. 27 „Haec igitur tibi reliqua pars est, hic restat actus...“ und Philipp. II 34 ad Quint. fra. I 1

9 Vgl. die Bildtafeln in: S. Charitonidis, L. Kahil, R. Ginouvés, *Les Mosaïques de la Maison du Ménandre à Mytilène*, Antike Kunst 6. Beiheft, Bern 1970 (= Charitonidis/Kahil/Ginouvés)

10 Auch bei seiner Übertragung der Aulischen Iphigenie kommt er auf fünf Akte (entspr. *Ἰφ. Αἰλ.* 1-631, 303-542, 607-750, 801-1035, 1098-1509), da er die der euripideischen

ben, die zu klären noch heute jede Analyse eines Fünkfaktors, also auch einer Menanderkomödie, sich bemühen muß. Hat man einmal festgestellt, daß der „Akt“ einen festumrissenen „Handlungsabschnitt“ des Dramas darstellt, so interessiert nun natürlich, wie es dazu kam, daß etwa seit der Zeit Menanders ein Drama gerade aus fünf solchen Handlungsabschnitten bestand. Man hat es viel zu wenig beachtet, daß schon in der klassischen Tragödie die Zahl der $\mu\acute{\epsilon}\rho\eta$ eine gewisse Regelmäßigkeit aufweist: Aichele hat gezeigt, daß diese Zahl niemals unter fünf und niemals über sieben liegt, ein Befund, den er mit Recht als einen weiteren Beleg dafür wertet, daß die Epeisodiengliederung von den Tragödiendichtern bewußt vorgenommen wurde. Außerdem beobachtete Aichele, daß der Einschnitt zwischen den beiden ersten $\mu\acute{\epsilon}\rho\eta$, also zwischen $\pi\rho\acute{o}\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ und erstem $\epsilon\pi\epsilon\iota\sigma\omicron\delta\iota\omicron\nu$, in den späteren Tragödien deutlich abgeschwächt, zum Teil durch dramatische Amoibaia überspielt ist, woraus er schließt, daß eventuell die Verschmelzung von $\pi\rho\acute{o}\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ und erstem $\epsilon\pi\epsilon\iota\sigma\omicron\delta\iota\omicron\nu$ zum $\mu\acute{\epsilon}\rho\omicron\varsigma \bar{a}$ zur Normierung der Fünfteilung beigetragen haben könnte¹¹; mit Recht jedoch betont er die Unsicherheit einer solchen Hypothese. Es läßt sich nämlich ein Indiz dafür anführen, daß im $\mu\acute{\epsilon}\rho\omicron\varsigma \bar{a}$ allein der $\pi\rho\acute{o}\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$, das $\mu\acute{\epsilon}\rho\omicron\varsigma \delta\lambda\omicron\nu \tau\acute{o} \pi\rho\acute{o} \chi\omicron\rho\omicron\upsilon \pi\alpha\rho\acute{o}\delta\omicron\nu$ ¹² weitergelebt haben könnte: wir finden am Ende des $\pi\rho\acute{o}\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ der euripideischen $\Phi\omicron\iota\nu$ (196f.) jene stereotype Formel der Chorankündigung sozusagen „vorgebildet“, mit der später in der Neuen Komödie regelmäßig am Ende des $\mu\acute{\epsilon}\rho\omicron\varsigma \bar{a}$ das Auftreten der Chorsänger angekündigt wird. Von Menander haben wir jetzt sechs solche Chorankündigungsformeln: $\text{Ἀσπίς 245ff.}, \text{Δύσκ. 230ff.}, \text{Ἐπιτρέπ. 33ff.}, \text{Περικειρομ. 71f.}, \text{Fabula Incerta IV Mette fr. e verso 5ff.}, \text{Bacchides (= Δις ἑξαπατῶν) 107}^{13}$; dazu kommen Alexis F 107 Kock und Antiphanes F 91 Kock. Deutet nicht vielleicht diese Tradition auf eine direkte Entwicklung der alten $\pi\acute{\alpha}\rho\omicron\delta\omicron\varsigma$ zu der Chorankündigungsformel vor dem ersten XOPOT und entsprechend vom $\mu\acute{\epsilon}\rho\omicron\varsigma \delta\lambda\omicron\nu \tau\acute{o} \pi\rho\acute{o} \chi\omicron\rho\omicron\upsilon \pi\alpha\rho\acute{o}\delta\omicron\nu$ zum $\mu\acute{\epsilon}\rho\omicron\varsigma \bar{a}$?

Man sieht, entwicklungsgeschichtlich können wir die Entstehung der Fünf-Akte-Norm nicht zweifelsfrei erklären, da wir so gut wie nichts über die nachklassische Tragödie und die Komödie zwischen Aristophanes und Menander wissen¹⁴. Um Auskunft über die Bedeutung der Fünfteilung für die Struktur eines Dramas zu erhalten, müssen wir folglich die Fünkfaktor selbst befragen, d.h. es gilt, jeden einzelnen der fünf „Handlungsabschnitte“ nach seiner Funktion und seinem

$\epsilon\acute{\xi}\omicron\delta\omicron\varsigma$ (also dem „sechsten“ Akt) entsprechenden fraglichen Verse 1510ff. bzw. 1532ff. wegläßt; die Chorlieder nennt er „Zwischenhandlungen“.

¹¹ Aichele aaO 80-83

¹² Π. ποιητ. 12 - 1452 b, 19f., p. 19 Kassel

¹³ Vgl. u. S. 76 mit A. 274; dort der Wortlaut der Formel.

¹⁴ Fünf Epeisodien unterscheidet Aichele bei dem offensichtlich nachklassischen $\text{Ῥῆσος: 11-223, 264-341, 388-526, 565-691, 728-996}$; vgl. aaO 50f. und die Strukturanalyse 82f. H. J. Mette, Der heutige Menander, *Lustrum* 10, 1965 (= Mette, Bericht I), 35 weist im Zusammenhang mit der Akteinteilung bei Menander daraufhin, daß im Πλοῦτος des Aristophanes XOPOT „möglicherweise nur hinter 321, 626, 770, 958 zu setzen“ ist; danach wäre das $\mu\acute{\epsilon}\rho\omicron\varsigma$ vor der $\pi\acute{\alpha}\rho\omicron\delta\omicron\varsigma$ das $\mu\acute{\epsilon}\rho\omicron\varsigma \bar{a}$. Zur Stichus-Gliederung s. u. S. 154f.

Inhalt zu untersuchen und zu prüfen, ob es für Funktion und Inhalt eines jeden Aktes eine Norm gibt, welche wiederum die Norm der Fünzfzahl erklärt.

Für die vor der Entdeckung der Menanderpapyri bekannten Fünzfakter von Plautus bis zur Moderne haben zahllose Dramentheorien seit der Renaissance sich um eine Deutung der Fünzfzahl bemüht, indem sie Funktion und groben Inhalt jedes „Fünftels“ verbindlich zu definieren versuchten. Noch heute gehen die Auffassungen über die Bedeutung der einzelnen Akte zum Teil weit auseinander. Auch die Menanderphilologie unseres Jahrhunderts kennt Fünf-Akte-Theorien; zwei Beispiele: T.B.L. Webster schreibt in seiner *Δύσκ.*-Analyse: „The general shape is Act I Exposition, II Planning, III Development and frustration, IV Climax, V Denouement. This is the shape which we know mutatis mutandis from the other plays“¹⁵. Konrad Gaiser spricht im Nachwort zu Otto Rieths *Adelphoe*-Analyse von einer „Gliederung, die auch sonst – soweit unsere Kenntnis reicht – regelmäßig für die Stücke Menanders nachzuweisen ist: I. Exposition (Voraussetzungen der Handlung entwickelt), II. Gegenhandlung setzt ein, III. Verwicklung, lebhaft Bewegung, IV. Zuspitzung und günstige Entscheidung, V. Vollständige Auflösung (Belustigung, versöhnlicher Ausgleich)“¹⁶. Wieder weist der Vergleich dieser Fünf-Akte-Theorien mit anderen Theorien dieser Art prinzipielle Unterschiede in der Auffassung über die Funktion der fünf Akte auf; die neueste, von allem Bisherigen besonders stark abweichende Theorie vertritt Alain Blanchard¹⁷.

Dagegen ist sich der größte Teil der Dramentheoretiker und so auch der Menanderphilologen über die Funktion eines der fünf Akte, nämlich des ersten, einig: der erste Akt, so gilt allgemein, ist die „Exposition“. Ausdrücklich formuliert wird das im menandreischen Bereich etwa von Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf in dessen *Επιτρεπ.*-Kommentar: „Der erste Akt mußte der Exposition gelten, und zwar nur ihr.“¹⁸, oder in Walter Ludwigs Rekonstruktion des Originals der *Aulularia*, wo der erste Akt der „Expositionsteil“ genannt wird, der als „Exposition eine Einheit gegenüber dem gesamten folgenden Stück“ bilde¹⁹.

Differierende Fünf-Akte-Theorien, Uneinigkeit über die Funktion der Akte II - V, *communis opinio*, daß Akt I gleichzusetzen ist mit „Exposition“ – hier setzt diese Untersuchung zur dramatischen Technik Menanders an. Wie bei jeder Dramenanalyse stellt sich auch hier erneut die Frage nach der Bedeutung der einzelnen Akte. Nun kennen wir zwar das Werk Menanders heute dank einer Fülle von Papyrusfunden recht gut, es ist uns aber bis auf den einen *Δύσκ.* nur fragmentarisch und in lateinischen Bearbeitungen überliefert, so daß wir nur in einem Falle Funktion und Inhalt aller fünf Akte sicher bestimmen können. Um so besser läßt sich dagegen aus den erhaltenen Bruchstücken und Bearbeitungen ermitteln, wie Menander die „Exposition“ seiner Dramen gestaltete. Wir werden daher mit einer Analyse aller greifbaren menandreischen „Expositionen“ beginnen (2.).

15 StM 222

16 Die Kunst Menanders in den „Adelphen“ des Terenz, Hildesheim 1964, 144

17 s. o. S. 1, A. 2; zu Blanchards Theorie s. u. S. 115 f.

18 Schiedsgericht 122

19 *Aulularia*-Probleme, Phil. 105, 1961, 44-71. 247-262, 62 und 67

Dabei wird sich herausstellen, daß die „Exposition“ einer Menanderkomödie sich durchaus nicht auf den ersten Akt beschränkt, sondern ein Konglomerat von Informationen, offenen wie versteckten Hinweisen, Spannungs- und Stimmungseffekten u.s.w. darstellt, das einen wesentlichen Schlüssel zur gesamten Struktur gewährt. Erst wenn wir mit Hilfe der Expositionsanalyse einen tieferen Einblick in die Dramaturgie Menanders gewonnen haben, wollen wir versuchen, eine Antwort auf die mit der Akteinteilung zusammenhängenden Fragen zu geben (3.). An ein solches allgemeines Kapitel über Funktion und Inhalt der einzelnen Akte soll sich eine spezielle Analyse des fünften, also des Schlußaktes bei Menander, anschließen (4.). Die besondere Lage des fragmentarischen Textzustandes rechtfertigt das manchmal vielleicht etwas umständliche analytische Verfahren.

2. MENANDERS TECHNIK DER EXPOSITION

2.1. Der Begriff der dramatischen „Exposition“

Für die meisten Menanderphilologen ist noch heute gültig – wir haben das schon durch zwei Beispiele angedeutet¹ –, was Friedrich Leo vor sechzig Jahren im Prologkapitel seiner „Plautinischen Forschungen“² über die Exposition in der Neuen Komödie, ja überhaupt im griechisch-römischen Drama schrieb; für Leo ist nämlich schon „für die euripideische Tragödie, und, mit Exceptionen, auch für die sophokleische. . . der Prolog die Exposition“³. Leo kannte damals noch keine Menanderkomödie mit fünf vollständigen Akten, er wußte auch nicht, „ob die neue Komödie unter dem Kunstgesetz der 5 Akte stand“⁴, und so war er bei der Bestimmung dessen, was in der Neuen Komödie zur Exposition gehört, auf die lateinischen Bearbeitungen griechischer Komödien angewiesen. Da Plautus und Terenz anscheinend absichtlich die Intervalle zwischen den Akten ihrer Vorlagen verwischten, indem sie in ihren Übertragungen den Chorgesang ganz wegließen⁵ und, soweit möglich bzw. nötig, Überbrückungsszenen hinzufügten⁶, ist es nicht immer leicht, den Szenenumfang der Akte des Originals einer römischen Komödie zu bestimmen. Leo wußte dennoch in allen plautinischen Stücken eine bestimmte Szene oder einen Szenenkomplex sorgfältig vom übrigen Drama abzugrenzen, worin seiner Meinung nach die Exposition des jeweiligen Stückes gegeben werde.

Leider verraten uns nur verstreute Bemerkungen zu den untersuchten Beispielen, was Leo meint, wenn er den Begriff „Exposition“ gebraucht. Da heißt es etwa, die „Exposition“ lehre „die Vorgeschichte, dann die Charaktere der beiden Hauptfi-

1 s. o. S. 4

2 Berlin 1912 (2. Aufl.), 225 - 234

3 aa0 190

4 aa0 231

5 Vielleicht ist der Fischerchor Rudens 290 - 305 ein Nachhall der Vorlage; wir müßten dann aber zusätzlich annehmen, daß Diphilos hier das Chorlied einmal ausnahmsweise ausschrieb.

6 Beispiele s. u. S. 44, 76 A. 274, 157 und 159 f.. – Die Akteinteilung unserer Plautusausgaben geht nicht auf den Dichter selbst, sondern auf den Humanisten J. Bapt. Pius zurück. Wer für die Akteinteilung der Terenztexte verantwortlich ist, wissen wir nicht, keinesfalls aber der Dichter selbst, denn wie die Gliederung des Pius zeugt auch diese von wenig Vertrautheit mit gespielterm Theater. „Vult poeta noster omnes quinque actus velut unum fieri.“ heißt es bei Donat in der Eun.-Vorrede (Eun. Praef. I 5, Donat I p. 266 Wessner), und in einem ähnlichen Zusammenhang, die römischen Komödiendichter hätten keine Akteinteilung zugelassen, „ne quis fastidiosus finito actu velut admonitus abundi reliquae comoediae fiat contemptor et surgat.“ (Ad. Praef. I 4, Donat II p. 4 W.)

guren, endlich den [gegenwärtigen] Zustand“ kennen⁷, eine „Expositions“szene gebe „die vollständige Einführung in die Handlung“⁸, sie leite „die Handlung kunstmäßig ein“ und enthalte alles, „was für das Verständnis der Handlung nötig“ ist⁹; aus der „kunstgerechten Exposition“ des Epidicus wisse der „Zuschauer, welcher Knoten sich geschürzt hat“⁹, u. s. w. So unterschiedlich die hier gegebenen Begriffsbestimmungen sind, so einheitlich ist das Argument, das Leo gebraucht, wenn es gilt, die Szenen, welche die „Exposition“ ausmachen, vom übrigen Drama abzugrenzen, denn stets nennt er in der jeweils untersuchten Plautuskomödie genau den Punkt – in der Tragödie ist dieser ja durch den Einzug des Chors bezeichnet¹⁰ –, an dem die „Exposition“ aufhört und die „Handlung“, oder wie es auch oft heißt: die „eigentliche Handlung“, beginnt¹¹. Zusammenfassend sagt Leo: „Die Analyse der Expositionen der plautinischen Stücke hat uns gelehrt, daß das in der neueren Tragödie entwickelte Kunstgesetz, nach dem die Exposition bis zum ersten Auftreten des Chors reicht, von der neuen Komödie nach dem Wegfall des Chors nicht fallen gelassen, sondern reiner durchgebildet worden ist. Es ist nun keine äußere Scheide zwischen Exposition und Handlung mehr, um so deutlicher müssen in der Ausführung selbst die vorbereitenden Szenen von den eigentlichen Vorgängen gesondert werden“¹².

Wir wollen von diesen Thesen ausgehen und zunächst kurz an der Tragödie, deren Struktur einen so wesentlichen Einfluß auf die Struktur der Neuen Komödie ausübte, prüfen, ob es wirklich ein „Kunstgesetz“ ist, „nach dem die Exposition bis zum ersten Auftreten des Chors reicht.“ Leo zählt ja, wie wir eben gesehen haben, z.B. die „Vorgeschichte“ zur „Exposition“. 1927 wies Johannes Geffcken in einem kurzen Aufsatz auf „Ein Prinzip antiker Erzählungs- und Darstellungskunst“¹³ hin, demzufolge der griechische Autor ebenso in der epischen, lyrischen und dramatischen Dichtung wie in der historischen, rhetorischen und philosophischen Literatur Informationen über die Voraussetzungen seines Werkes nicht geschlossen zu geben, sondern über mehrere Abschnitte zu verteilen pflegt. Schon antike Scholiasten hatten als eine Art *σχῆμα* der homerischen Erzähltechnik *τὸ ἐνία παραλείπειν καὶ ὕστερον φράζειν* beobachtet (Σ B(T) zu P 24 ff.; vgl. Σ BT Θ 92), und so beginnt Geffcken mit Proben aus den beiden Epen, die das „Prinzip der Erzählungsteilung, der variierenden Fortsetzung“¹⁴, veranschaulichen; erwähnt sei hier als Beispiel die Aufteilung des Berichts über den Nostos des Menelaos in eine „indirekte“, durch Nestor gegebene Schilderung (γ 276 ff.) und eine „direkte“ Information durch den Atriden selbst (δ 351 ff.)¹⁵. Für uns ist wichtig, daß die

⁷ Leo aa0 195

⁸ aa0 196

⁹ aa0 198

¹⁰ Vgl. aa0 191

¹¹ aa0 191, 194, 195, 196, 197 u. s. w.

¹² aa0 218

¹³ Hermes 62, 1927, 1 - 23

¹⁴ aa0 5

¹⁵ aa0 4, A. 4; zur Expositionstechnik der *Ὀδύσσεια* vgl. Goethes Brief an Schiller, 22.4.97 (Gedenkausgabe XX, 335).

Tragiker diese Informationstechnik weiterführten. Geffcken zeigt das z.B. daran, wie Aischylos „die Iosage über seine Schutzflehenden ausbreitet“; er nennt die Stellen 'Ik. 17, 45 ff., 162 ff., 170 ff., 294 ff., 538 ff., 1065 ff.¹⁶. Zum *Oid. Tyr.* des Sophokles schreibt er den bemerkenswerten Satz: „In seinem ‚analytischen‘ Geschehen¹⁷, in dieser Beherrschung der Gegenwart durch die Vergangenheit gibt es keine eigentliche Exposition; denn durch das ganze Drama setzt sich ein Bericht an den anderen, auf verschiedensten Trägern ruhend¹⁸.“

Weiter: Nach Leo lehrt die „Exposition“ u. a. auch die „Charaktere der beiden Hauptfiguren“¹⁹. Im *Ἰππόλυτος* des Euripides vermittelt zwar vor der *πάροδος* die Prologrhesis der Aphrodite eine knappe Charakteristik des Hippolytos (10 f.) und der Phaidra (24 ff.), aber eine umfassende Einsicht in die das Geschehen bestimmenden Motivationen der beiden Hauptpersonen erhält der Zuschauer vor und nach der *πάροδος*: den keuschen Prinzen lernt er in der dritten Szene des *πρόλογος* kennen, die in diesen verliebte Stiefmutter dagegen erst im ersten *ἐπεισόδιον*.

Wichtige Informationen über Vorgeschichte und Hauptpersonen einer Tragödie, die nach Leo zur „Exposition“ gehören, sind also nicht auf das *μέρος* vor der *πάροδος* beschränkt. Wie steht es nun mit dem Beginn der „eigentlichen Handlung“? Schon Walter Nestle, der den Begriff des „Eingangs“ in der Tragödie (= *πρόλογος* + *πάροδος*) einführte²⁰, bemerkte in seiner Auseinandersetzung mit der älteren *πρόλογος*-Literatur, daß die „Behauptung, daß die Handlung bei Euripides niemals vor der *πάροδος* beginne . . ., für die Mehrzahl der Stücke zwar zutreffend“ sei, „aber der früheren Zeit . . . nicht gerecht werde“²¹. Jetzt hat Hans Werner Schmidt in seinen Studien zum Eingang der Tragödie²² klar gezeigt, daß wir es bei den drei Tragikern in den Eingängen stets mit irgendeiner Art von „szenischer Aktion“ zu tun haben, wenn auch der Fall, daß schon im Eingang Antagonisten einander gegenüber treten – wir finden das in *Προμ.*, *Ἡρακλείδαι* und *Oid. Kol.* –, seltener ist. Geschickt wird in Schmidts Arbeit an die Stelle des vieldeutigen Differenzierens zwischen „Handlung“ und „eigentlicher Handlung“ der exakte Begriff der „szenischen Aktion“ gesetzt.

16 aa0 9 mit A. 4

17 Der Terminus „analytisches Drama“ geht wohl auf Schiller zurück (an G. 2.10.97: Gedenausg. XX 435). Diese Art Drama lebt geradezu von der Exposition der Vorgeschichte, da die für das Geschehen wichtigen Voraussetzungen Stück für Stück bis zum Schluß enthüllt werden; dabei legt der Dramatiker aber Wert darauf, daß die Zuschauer schon früh den Ausgang ahnen – im OT leistet das spätestens die Teiresiaszene, während im Zerbrochenen Krug schon die erste Szene eine Andeutung gibt. Die Wiedererkennungstücke der Nea, wo der Gott am Anfang einen Hinweis auf das Ende gibt und dann im Laufe der szenischen Aktion die genauen Umstände von Vergewaltigung, Kindsaussetzung und -entdeckung u.s.w. enthüllt werden, kann man also auch als „analytische Dramen“ bezeichnen; für die Exposition dort gilt dann Ähnliches wie für den *Oid. Tyr.*

18 Geffcken aa0 11

19 s. o. S. 6 f. mit A. 7

20 Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie, Hildesheim 1967 (= Stuttgart 1930)

21 aa0 3

22 Die Struktur des Eingangs, in: Jens, Die Bauformen der griechischen Tragödie, München 1971, 1 - 46

Wir sehen, „Exposition“ – soweit man darunter die Information über Vorgeschichte und Hauptpersonen versteht – ist in der Tragödie des fünften Jahrhunderts kein geschlossenes, von der „eigentlichen Handlung“ getrenntes μέρος, also etwa der πρόλογος oder der „Eingang“²³. Die Chicagoer Dissertation von D. E. Fields über die Exposition in der römischen Komödie hat gezeigt, daß Entsprechendes für die Neue Komödie gilt. Fields geht von einer klaren Definition aus: „We shall define exposition as the relation of the facts and conditions that prevailed prior to the beginning of the play; we shall thus use the term in its broad sense, in distinction from its use as a designation of the part of the play preceding the complication“²⁴. In einer Analyse sämtlicher römischer Komödien stellt er für jedes Stück das „expository material“ zusammen, „regardless of its position in a given play“²⁵. Dabei beobachtet er in den meisten Komödien eine Verteilung von „expository facts“ über einen größeren Dramenabschnitt und spricht deshalb von einer „gradual exposition“. So nützlich die Erkenntnis ist, daß in der Neuen Komödie Information über wichtige Voraussetzungen der Handlung sich nicht mit dem ersten Akt erschöpft – das von Geffcken beobachtete Prinzip der Erzählungsteilung und variierenden Fortsetzung ist damit auch für diesen Zweig der antiken Literatur gesichert –, so wenig läßt sich dennoch mit Fields' Expositionsbegriff an Menander weiterarbeiten, da seine Methode eine Reihe von Widersprüchen aufweist:

1. kann Fields sich leider doch nicht von der alten Vorstellung lösen, daß die „Handlung“ im Drama erst nach einigen einführenden Szenen beginnt; in den Komödien des Plautus und Terenz, in denen nach der Szene, mit der „the action begins“²⁶, noch Expositionsmaterial gegeben wird, nennt Fields den Szenenkomplex vor dem „Handlungsbeginn“ „essential exposition“²⁷, „preliminary exposition“²⁸ oder „exposition proper“²⁹. Damit schränkt er den Wert seiner Beobachtung, daß „expository facts“ eben *nicht* an einen geschlossenen Szenenkomplex gebunden sind, wieder erheblich ein; im übrigen gibt er nirgends eine plausible Erklärung dafür, warum in Stücken mit einer solchen „eigentlichen Exposition“ – z. B. dem Curculio oder den Adelphoe – die „action“ nicht mit der ersten Szene beginnen soll.

2. bezieht Fields unbegreiflicherweise in seinen Katalog der Expositionsfakten die Informationen, die in der Mehrzahl der Plautuskomödien eine Prologrheis

23 Die Verteilung von Informationen in der griechischen Tragödie beobachtet schon E. Spring, A Study of Exposition in Greek Tragedy, Harvard Studies 28, 1917, 135 - 224 (zu den ἴκ. dort 192f. ganz ähnlich wie Geffcken!). Was die Archaia betrifft, so ist man sich im allgemeinen darüber einig, daß – wie P. Händel es ausdrückt – „die Definition des Prologos als eines rein der Exposition gewidmeten Elementes zumindest für die aristophanische Komödie falsch wäre.“ (Formen und Darstellungsweisen in der aristophanischen Komödie, Heidelberg 1963, 182).

24 The Technique of Exposition in Roman Comedy, Diss. Chicago 1938, I f.

25 aa0 II

26 aa0 4, 6, 7, 10, 13, 17 u. s. w.

27 Fields aa0 5, vgl. 20 u. s. w.

28 aa0 65, 118 A. 2 u. s. w.

29 aa0 74, 84, 134 u. s. w.

gibt, nicht mit ein. Er konzentriert sich allein auf die Hinweise, die von den agierenden Personen während der Handlung gegeben werden, denn: „the prologue contains no information which is not repeated later“³⁰. Gewiß – aber kann man die Prologrhexis deshalb unterschlagen, wo doch der Zuschauer die Hinweise, die sie vermittelt, deutlich hört? Man spürt die unbegründete klassizistische Auffassung, nach der die Prologrhexis als undramatisches Vorsatzstück anzusehen ist, dagegen die während der szenischen Aktion gegebene Information als dramatisch vollkommen, als „artistic, at least from the modern point of view“³¹, wie Fields einmal selbst sagt. Wir werden dagegen bei Menander sehen, daß die Dichter der Nea mit Bedacht ein kunstvolles Bezugssystem zwischen den direkten Informationen der Prologrhexis und den indirekten Informationen der handelnden Personen geschaffen haben, das Plautus in einer Reihe von Komödien getreu übernommen hat.

3. versteht Fields unter „Exposition“ ausschließlich die Summe der Informationen über die Vorgeschichte. Nun beobachtet er aber in den Eingängen vieler Komödien bestimmte Szenen, „which do not advance the action, but serve only for atmospheric background, for characterization, for introduction of characters or for some other purpose which is not actually development“³² und „which contain no information about the presuppositions“³³; offensichtlich zählt Fields solche „illustrative scenes“ weder zur „Handlung“ noch zur „Exposition“. Gehören nicht aber die Einführung des Zuschauers in die das Drama beherrschende Stimmung und die Charakterisierung bestimmter Personen (Leo!) ebenso zur „Exposition“ eines Dramas wie die Information über reine Fakten? Außerdem rechnet Fields zum Expositionsmaterial nicht die „facts that may, in a broad use of the term, be considered expository, but which are essential only in that they facilitate some phase or development in the course of the action“³⁴. Als Beispiel führt er Persa 137 f. an, wo die Intrige durch den gezielten Hinweis motiviert wird, daß der Ieno, das Opfer der Intrige, den Intriganten, einen Parasiten, der sich verkleiden will, nicht kennt. Warum eine solche wichtige Information nur zur „Exposition im weiteren Sinne“ gehören soll, begreift man nicht.

Man sieht, sehr weit ist Fields im Grunde über Leo nicht hinausgekommen. Wir wollen am Beispiel einer kurzen Analyse der Exposition des Mercator zeigen, daß nicht nur Leo, sondern auch Fields den Expositionsbegriff zu eng gefaßt haben und wollen gleichzeitig versuchen, zu einem umfassenderen Verständnis dieses für die Dramenanalyse so wichtigen Terminus zu gelangen³⁵. Für Leo beginnt die

30 passim aa0

31 aa0 91

32 Fields aa0 93

33 Fields aa0 118 A. 2

34 Fields aa0 3 A. 1

35 Der Mercator eignet sich besonders gut zu einer exemplarischen Strukturanalyse, denn hier ist das Szenengebäude im Gegensatz zu vielen anderen Plautusstücken mustergültig angelegt: jeder Auftritt ist motiviert, jeder Akteur, der mit einer bestimmten Absicht die Bühne verläßt, betritt sie – durch denselben Eingang – mit Vollzugsmeldung. Vermutlich hat Plautus sich hier sehr eng an die *οικονομία* seiner Vorlage gehalten, des 'Εμπορος des Philemon

„Handlung“ dieser Komödie gleich nach der Prologrhexis des Charinus (1 - 110), denn den folgenden Dialog Acanthio-Ch. (111 - 224) könne man „nicht anders denn als Beginn der eigentlichen Handlung beurteilen“³⁶. Zugegeben: Wer nicht schon das muntere „Gespräch“ des *προλογίζων* mit seinen Zuschauern als Beginn der „Handlung“ bezeichnen möchte, mag diesen in dem theatralischen Auftritt des *servus currens* sehen – gehört aber deshalb das, was der Sklave seinem jungen Herrn zu berichten hat, weniger zur Exposition als das, was Charinus zuvor den Zuschauern mitgeteilt hat? Der Prologrhexis entnehmen wir u. a., daß Charinus sich von einer Handelsreise ein *πορνίδιον* mitgebracht, dieses aber aus Angst vor seinem Vater auf dem Schiff zurückgelassen habe (107 ff.). Der Botenbericht des Acanthio fügt die Nachricht hinzu, daß inzwischen der Alte das Mädchen gesehen habe, daß er aber von dem Sklaven mit einer Notlüge abgespeist worden sei (182 ff.). Mit Recht zählt Fields die zweite Szene auch zur „Exposition“³⁷, aber warum läßt er dann die „Handlung“ mit der dritten Szene, dem Auftrittsmonolog des Demipho, beginnen (225 - 271)? Erst hier wird doch der Zuschauer in den dramatischen Konflikt eingeführt; er mochte aufgrund des Sklavenberichtes zwar kommende Verwicklungen wegen der Lüge ahnen, machte sich vielleicht aus der Bemerkung Acanthios, der Alte habe an dem Mädchen herumgefingert (203), den richtigen Reim, aber ausdrücklich darüber informiert, daß der Vater der Geliebten des Sohnes nachstellt, wird der Zuschauer erst durch Demipho selbst. Immer noch fehlen aber wichtige Informationen: der Zuschauer muß doch wenigstens darauf hingewiesen werden, daß die beiden „Antagonisten“ jeder einen Helfer zur Seite bekommen werden, Demipho den alten Nachbarn, Charinus dessen Sohn; man wird also nicht umhinkönnen, die ersten Informationen über diese beiden Personen, die mit ihrem jeweiligen Auftreten gegeben werden (272 ff. bzw. 474 f.), auch zur „Exposition“ zu rechnen.

Außer diesen wissensnotwendigen Informationen, die Fields auf jeden Fall als „expository facts“ hätte ansehen müssen, gibt es aber auch noch wichtige Hinweise, deren Sinn der Zuschauer zwar erst noch nicht versteht, die der Dichter aber zur Motivierung späterer Ereignisse geben muß. Wenn Fields schreibt, Charinus gebe die *presuppositions* „with almost unnecessary detail“³⁸, dann denkt er wohl u. a. an den ausführlichen Bericht des jungen Mannes über einen früheren Konflikt mit dem Vater (40 - 78). Charinus charakterisiert seinen Vater dort als einen Mann von den strengsten moralischen Grundsätzen. Der Zuschauer benötigt diesen Hinweis für das Verständnis späterer Ironien, die daraus entstehen, daß der Sohn, der seinen Vater für dirnenfeindlich hält, nicht ahnt, daß ausgerechnet dieser es auf das von der Reise mitgebrachte *πορνίδιον* abgesehen hat; man vgl. besonders 354, einen deutlichen Rückverweis auf 40 ff.. Wichtig ist auch der frühe Hinweis, daß die Frau des Nachbarn auf dem Lande ist (277 ff.), denn damit wird ihr späterer Auftritt, der dem dramatischen Geschehen eine Wende gibt (667 ff.), recht-

³⁶ Leo aa0 216

³⁷ aa0 10 mit A. 1 gegen Leo

³⁸ aa0 10

zeitig motiviert; der logische Zusammenhang wird im Text durch den Bezug von 667 ff. auf 277 ff. verdeutlicht. Unbedingt zur „Exposition“ gehört auch der Bericht des Demipho über seinen Traum (229 - 251), in dem der Gang der Handlung in knappen Zügen vorgezeichnet ist, so daß der Zuschauer, auch wenn er noch nicht alle Bezüge durchschaut, wenigstens sicher sein kann, daß der Alte am Ende geprellt werden wird.

Überhaupt nicht erwähnt wird bei Fields aus der Prologrhesis der Spaß mit der Anspielung auf den für die Neue Komödie typischen *ἀμυχανία*-Monolog eines unglücklichen Liebhabers, der Nacht, Tag, Sonne oder Mond seine Not klagt (1 ff.); indem Charinus sich von diesem Komödientyp distanziert, wirbt er offensichtlich in scherzhafter Weise um die Gunst seines Publikums, das er 14 f. sogar ausdrücklich zur Aufmerksamkeit auffordert. Weiter: Das Stück handelt von der aufrechten Liebe eines zwar ängstlichen, aber sympathischen jungen Mannes und den geilen Gelüsten eines komischen Alten, die dramatische Stimmung wird von dem Kontrast dieser grundverschiedenen Neigungen getragen. Eingeführt in diese doppelte Atmosphäre wird der Zuschauer durch die beiden ersten Monologe von Vater und Sohn (1 - 110 bzw. 225 - 271), in denen jeder auf seine Art von seiner Liebe berichtet. Gehören nicht alle diese Elemente – *captatio benevolentiae*, Bitte um Aufmerksamkeit, Erzeugung von Stimmung – ebenso zu einer dramatischen „Exposition“ wie die Information über die Vorgeschichte und die gezielten Hinweise, die spätere Ereignisse motivieren?

Die kritische Auseinandersetzung mit den Expositionsanalysen, die Fields vorgelegt hat, zeigt, daß dieser mit seiner Theorie der „gradual exposition“ zwar den Weg zu einem umfassenden Expositionsverständnis gewiesen, dabei aber beim Sammeln von Expositionsmaterial bei weitem nicht alle möglichen Mittel des Exponierens berücksichtigt hat, von denen der Dichter der Neuen Komödie Gebrauch machen kann.

Die moderne Literaturwissenschaft hat in ihren Bemühungen um Klärung des Begriffs der dramatischen „Exposition“ erheblich größere Fortschritte erzielt als die klassische Philologie. Die früher besonders in der Germanistik gültigen Dramentheorien – von denen Leo und die deutsche Menanderphilologie zweifellos beeinflußt waren –, wie etwa die Dramaturgien von Gustav Freytag oder Robert Petsch³⁹, vertraten nahezu einstimmig die Auffassung vom geschlossenen Expositionsakt oder höchstens von dem aus erstem und zweitem Akt bestehenden Expositionsteil. Dagegen hat jetzt die Marburger Dissertation von Hans Günther Bickert⁴⁰ gestützt auf ein sorgfältiges Quellenstudium, an einigen mit Bedacht ausgewählten Beispielen der Dramenliteratur des 16. - 19. Jahrhunderts⁴¹ bewiesen, daß die Sze-

39 G. Freytag, Die Technik des Dramas (erstmalig 1863), Darmstadt 1965 (= Leipzig 1922, 13. Aufl.); R. Petsch, Wesen und Form des Dramas. Allgemeine Dramaturgie, Halle 1945

40 Studien zum Problem der Exposition im Drama der tektonischen Bauform. Terminologie - Funktionen - Gestaltung, Marburg 1969

41 z. B. stützt sich die Wahl der Minna von Barnhelm auf das Urteil Goethes, der am 27. 3. 1831 Eckermann gegenüber äußerte, die beiden ersten Akte dieses Stückes seien „wirklich ein Meisterstück von Exposition.“ Vgl. Gedenkausgabe XXIV, 488 f.

niker selbst keineswegs einen ersten Teil des Dramas, also etwa den ersten Akt, zur Mitteilung des wissensnotwendigen Expositionsmaterials vorsahen, sondern die Expositionsfakten ja nach Maßgabe des Stoffes auf die einzelnen Szenen verteilen. Bickerts Expositionsanalysen ergeben, daß es nicht angeht, „die Exposition als einen zusammenhängenden ‚Teil‘, sei er nun als quantitativ oder als qualitativ apostrophiert, zu betrachten, denn das Expositionsmaterial, die Summe aller Expositionsfakten, ist über das ganze Stück ausgebreitet, wenn auch am Anfang in größerer Konzentration vorhanden“⁴². An den analysierten Dramen beobachtet er bestimmte immer wiederkehrende Expositionsfunktionen, die er mit besonderen, vielleicht nicht ganz glücklichen Termini beschreibt: *Captatio benevolentiae*, Bitte um Aufmerksamkeit, Erzeugung von Stimmung und Spannung, erste Information nennt er die „Exordialfunktionen“⁴³, das „*semina spargere*“ des motivierten Handlungsaufbaus die „Narrationsfunktionen“⁴⁴ und die Information über Handlung und Personen die „Prologfunktionen“⁴⁵ der Exposition.

Freilich gehorcht die Struktur einer *Minna von Barnhelm* oder eines *Zerbrochenen Krug* anderen Gesetzen als die Dramaturgie der Neuen Komödie Athens, aber unsere kurze Analyse der *Mercator-Exposition* konnte zeigen, daß die wichtigsten Aufgaben, die eine Exposition in den von Bickert untersuchten modernen Dramen zu bewältigen hat, zum größten Teil auch schon in der Exposition eines antiken Dramas zu erfüllen waren. Unter Berücksichtigung der spezifischen Gegebenheiten des attischen Theaters des 4./3. Jahrhunderts können wir nun, gestützt auf die Ergebnisse unserer bisherigen Auseinandersetzung mit der Expositions-literatur, einen Plan erstellen, nach dem wir die Expositionstechnik Menanders analysieren wollen.

Der Dichter der Neuen Komödie, Vielschreiber wie seine Vorgänger auf der Bühne des fünften Jahrhunderts, arbeitet in noch höherem Maße als diese mit einem Arsenal von beständig sich wiederholenden Motiven (Vergewaltigung, Kindsaussetzung, Sklavenintrige, Wiedererkennung). Man bedenke: Eins wußte der Zuschauer über das Spiel, das ihn erwartete, noch bevor er im Theater Platz nahm: der Ausgang der Handlung werde auf jeden Fall einen *γάμος* in irgendeiner Form bringen, sei es, daß – wie in den meisten Fällen – zwei Liebesleute auf rechtliche Weise verbunden wurden oder getrennte Ehegatten sich wieder versöhnten, sei es, daß ein loser *νεανίας ἐραστής* am Ende seine Hetäre bekam. Will also der Dichter einer neuen Neuen Komödie beim dramatischen Agon auf das besondere Interesse und Wohlwollen seiner Richter und Zuschauer rechnen, so muß er gesteigerten Wert auf eine meisterhafte Gestaltung des Drameneingangs legen, auf die Überraschung und Verblüffung des Publikums durch ein faszinierendes „erstes Bild“ „denn der erste Eindruck bleibt bekanntlich haften; ist er besonders günstig, versteht der Szeniker es, Gunst und Aufmerksamkeit zu gewinnen, Spannung zu erwecken und eine dramatische Atmosphäre zu erzeugen, so kann er den Zuschauer

42 aa0 109

43 Vgl. aa0 40 - 48, 76, 79 - 85, 113, 115

44 Vgl. aa0 48 - 50, 76, 85 - 94, 113

45 Vgl. aa0 50 - 52, 76 f., 94 - 107, 113 - 115

soweit beeinflussen, daß dieser das später unausbleibliche Einmünden in die altbekannte, bis zum Überdruß genossene Thematik um so leichter verschmerzt. Wir werden sehen, mit welcher Variationskunst Menander diese erste wichtige Aufgabe einer Exposition im *Eingang* des Dramas bewältigt hat, auch wenn er nur zwei Grundformen des Eingangs kannte, die ein Stück eröffnende Prologrhesis und die Szene(n) bzw. das „erste Bild“, die er in einer Prologrhesis zuweilen vorausschicken konnte.

Menanders Technik der *Information über Handlung und Personen* wird danach unsere Aufmerksamkeit gelten. Was die Information über die Handlung betrifft, so ist allgemein bekannt, daß Menander – soweit wir bisher sein Werk überblicken können – die ersten wichtigen Hinweise stets in der genannten Prologrhesis gibt, mit der er am Anfang einer Komödie um Aufmerksamkeit und Wohlwollen seiner Zuschauer zu werben pflegt. Das in der Prologrhesis mitgeteilte Expositions-material soll jedoch nur einen ersten raschen Überblick über die Fabel verschaffen, während das für das Verständnis des Bühnengeschehens erforderliche Gesamtbild vom Woher und Wohin der Handlung mit dem Auftreten der am Geschehen beteiligten Personen gegeben wird. So gewinnt der Zuschauer Menanders aus den direkten Informationen der Prologrhesis und den indirekten Informationen in Selbstgesprächen und Dialogen der Akteure einen besonders tiefen Eindruck von den Voraussetzungen der Handlung.

Die Information über die Personen der Handlung stellen wir uns bei Menander eigentlich recht unkompliziert vor, denn in der Neuen Komödie haben wir es mit ausgesprochenen Typen, dem polterigen Alten, dem verliebten Jüngling, der Hetäre, die am Ende keine ist, oder dem listigen Sklaven zu tun. Solch' „idealische Masken. . . exponieren sich geschwinder und ihre Züge sind permanenter und fester“, bemerkt Schiller⁴⁶ einmal im Hinblick auf die in diesem Punkt vergleichbare Tragödie. Es läßt sich sogar anhand eines Typenkataloges, wie ihn zuletzt Hans Joachim Mette zusammengestellt hat⁴⁷, zeigen, daß den einzelnen Charakteren der menandreischen Bühne ganz bestimmte Namen, wahrscheinlich auch Masken, zugewiesen waren. Eine Notiz des Rhetors Chorikios von Gaza⁴⁸ verrät, daß dem antiken Theaterpublikum dies bewußt war: Von den *πρόσωπα* Menanders – heißt es dort – bringe Moschion uns dazu, Jungfrauen zu vergewaltigen, und Chairestratos, Harfenspielerinnen zu lieben, während Knemon uns zu Menschenfeinden, Smikrines uns zu Geizhalsen mache – Smikrines, welcher fürchtet, daß der Rauch ihm den Besitz aus seinem Haus entführt. Mag Chorikios hier auch, besonders bei der Bemerkung über Smikrines, die im Wortlaut an Aul. 300 f. erinnert⁴⁹, bestimmte

46 an-Goethe 4. 4. 1797: Gedenkausgabe XX 323

47 Bericht I 22 f.

48 XXXII 73 Foerster-Richtsteig, s. Körte II p. 51

49 Vgl. u. S. 43 A. 132; der *δύσκολος* Knemon ist uns freilich bisher nur aus der gleichnamigen Komödie bekannt. Schwierigkeiten bereitet vor allem Chairestratos, der zwar in *Ἐπιτρέπ.* und *Ἔνν.* eine Hetäre liebt, in der *Ἀσπίς* an dergleichen aber nicht einmal denkt. Außerdem: Waren die beiden Chairestratoi in *Ἐπιτρέπ.* und *Ἔνν.* reife Männer, oder war der Chairestratos der *Ἀσπίς* erheblich jünger als sein Bruder Smikrines? Der Chairestratos der Fab. Inc.

Komödien im Auge gehabt haben, so schließt das nicht aus, daß dem Rhetor die Komödientypologie im ganzen ein Begriff war. W. Thomas MacCary diene unsere Stelle zum Anlaß für eine Studie, welche alle Träger des Namens Moschion als „Jungfrauenschänder“, alle Smikrinesse als *φιλάργυροι* auswies⁵⁰.

Der Zuschauer kann sich also schon in dem Moment von dem Charakter und den Absichten einer menandreischen Bühnenfigur ein gewisses Bild machen, wenn er nur ihre Maske sieht und ihren Namen hört. Erschöpft sich aber damit die „Exposition“ der betreffenden Person? Natürlich nicht, denn nicht allein der konventionelle Typus macht ein neues Drama, sondern der Dichter muß das Wesen einer neuen Dramenfigur mit individuellen Charakterzügen ausstatten, die ihrerseits bewirken, daß eine neue Fabel entsteht. Smikrines in den *Ἐπιτρέπ.* ist vom Typ her ein *φιλάργυρος*, dabei achtet er aber doch die Gerechtigkeit und bestimmt durch seinen gerechten Schiedsspruch – wenn auch unwissentlich – den Gang der Handlung entscheidend mit. Smikrines in der *Ἀσπίς* ist auch vom Typ her ein *φιλάργυρος*, bei aller Geldgier aber von so sträflicher Unvorsichtigkeit, daß sein Verhalten die Intrige des Stückes ermöglicht. Darüber aber muß der Zuschauer informiert werden, wenn er den weiteren Verlauf des Geschehens begreifen soll⁵¹. Wir werden sehen, wie Menander, der für seine Kunst der *Ethopoie* schon im Altertum berühmt war⁵², den Charakter einer Bühnenfigur in vielen direkten und indirekten Hinweisen⁵³ sehr sorgfältig zeichnet, die sich wie Mosaiksteinchen zu einem Gesamtbild zusammensetzen.

Schließlich interessiert uns, wie ein Menander, der bekanntlich besonderen Wert auf die *οἰκονομία* eines Dramas gelegt hat⁵⁴, die Handlung motiviert, wie er schon in den ersten Szenen kommende Verwicklungen vorbereitet und spätere Ereignisse kausal aus früheren Ansätzen herleitet. Goethe hat in seinen Wahlverwandtschaften das Muster eines Romans geschaffen, in dem jeder Handlungszug sich nachträglich – wie die Entstehung eines neuen Stoffes bei einer chemischen Reaktion – als konsequentes Ergebnis konkreter Ursachen errechnen läßt: z. B. stirbt Ottilie am Ende den Freitod durch Verhungern, aber diese Neigung zur Anorexie kommt nicht plötzlich; wir erinnern uns, im dritten Kapitel des ersten Teils einen Brief der Pensionsvorsteherin gelesen zu haben, in dem beiläufig von Ottiliens „Mäßigkeit im Essen und Trinken“ die Rede war. Was man vom Erzähler nicht unbedingt erwartet – man hat ja die gewollte Konstruktion des Goetheschen Romans immer wieder tadeln wollen –, verlangt man dagegen vom Szeniker: Das Baugerüst der Szenen, das über einen abgemessenen Zeitraum vor den

VII Mette, den MacCary (s. A. 50) gar nicht erwähnt, ist der Freund eines Phaidimos, der ein bürgerliches Mädchen liebt; sonst wissen wir nichts über ihn.

50 Menander's Characters: their Names, Roles and Masks, TAPhAC 101, 1970, 277 - 290

51 Vgl. MacCary aa0 290

52 Vgl. T 38 und dazu u. S. 97 f.

53 Auch das übrigens fand Geffcken schon bei Homer: „Die Personalakten des Asteropaios ([Φ] 140 ff.) erfahren eine gewisse Vervollständigung durch seine Selbstvorstellung V. 154.“ (aa0 3)

54 Vgl. die bekannte Anekdote T 11 und dazu Wilamowitz, Schiedsgericht 119

Augen der Zuschauer errichtet wird, verlangt deutlich sichtbare Stützpfeiler ebenso wie verbindende Querbalken; keine Szene am Ende, die nicht tektonisch mit den Szenen des Anfangs verknüpft sein müßte. Die Anlage des Grundrisses, also die *Motivierung der Handlung*, gehört unbedingt zu den Aufgaben der Exposition. Wenn der Zuschauer dann das fertige Szenengebäude vor sich sieht, muß er klar erkennen können: *Diesem γάμος* hatte *diese* Intrige, *diese* besondere Fügung Tyches oder Pans, *diese* auffällige Neigung einer der Hauptpersonen zur Voraussetzung gedient. Bei Menander werden wir häufig Szenen finden, die zum Teil wörtlich an eine Szene des früheren Stückes anklingen, oder einfach ein betontes Wort, das wie ein Leitmotiv von Anfang an in mehreren Szenen immer wieder zu hören ist; kein Zweifel, mit Hilfe solcher Stellen will der Dichter seinen Zuschauern den Überblick über die dramatische Struktur erleichtern. Der nachrechnende Analytiker wird bei seiner Suche nach der Motivierung späterer Szenen vornehmlich von solchen Stellenentsprechungen ausgehen.

Um trotz der fragmentarischen Überlieferung einen möglichst umfassenden Überblick über Menanders Expositionstechnik gewinnen zu können, werden wir zunächst anhand der drei eben genannten Aufgabenbereiche der Exposition – Eingang, Information über Handlung und Personen, Motivierung der Handlung – die Expositionen der drei am besten erhaltenen Komödien – *Δύσκ.*, *Ἀσπίς* und *Σαμία* – analysieren. (2.2) Danach sollen die an den drei Bodmer-Komödien gewonnenen Ergebnisse auf das ganze übrige, in Bruchstücken und in lateinischen Bearbeitungen überkommene Komödienmaterial angewendet werden. (2.3.) Das Resultat unserer Beobachtungen zu den Formen und Funktionen der menandreischen Exposition will dabei von Fall zu Fall mit äußerster Vorsicht hier zur Ergänzung von Lücken, dort zur Rekonstruktion griechischer Originalszenen beitragen. Einen Überblick über die Szenen, die im Zusammenhang mit der Exposition besprochen werden, vermittelt die Szenenübersicht am Schluß.

2.2. Die Expositionen in *Δύσκολος*, *Ἀσπίς* und *Σαμία*

2.2.1. Die Exposition im *Δύσκολος*

Armin Schäfers Untersuchungen zur dramatischen Technik des *Δύσκολος*⁵⁵, die wohl wichtigste Arbeit auf diesem Gebiet, entfernt sich nur teilweise vom herkömmlichen Expositionsbegriff. Schäfer zieht widerspruchlos Äußerungen Leos zur Exposition in der Neuen Komödie heran – z. B. die von uns o. S. 7 zitierten Thesen⁵⁶ – und analysiert unter der Überschrift „Prolog und Exposition“⁵⁷ nur den ersten Akt⁵⁸. Dann aber wieder hebt er die „Doppelgesichtigkeit der

55 Menanders *Dyskolos*, Untersuchungen zur dramatischen Technik, Meisenheim am Glan 1965

56 aa0 47 A. 38 zitiert er Leo aa0 218

57 aa0 27

58 Genauso schon A. Theuerkauf, *Menanders Dyskolos als Bühnenspiel und Dichtung*, Diss. Göttingen 1960, 18

Handlung dieses Aktes, die zugleich Exposition und schon Spiel ist“⁵⁹, hervor. Dem Eingang des Curculio (= 1 - 371), den er nach dem Vorbild Leos analysiert⁶⁰ – die Arbeit von Fields scheint er nicht zu kennen –, bescheinigt er nochmals eine „Einheit“ der „Exposition und ihre deutliche Abgrenzung von der eigentlichen Handlung“⁶¹, wohingegen ihm beim Δύσκ. „das Fehlen jeglicher Zäsur vor dem eigentlichen Beginn des Spiels“⁶² auffällt. Er beobachtet, daß Menander in diesem Stück, statt eine „geschlossene“ Exposition zu geben, „nicht nur Einzelzüge, sondern ganze Teile der Vorgeschichte“⁶² im gesamten weiteren Verlauf des Dramas nachträgt. So kommt Schäfer nun zwar zu dem richtigen Schluß: „Im ersten Akt mögen die Expositionselemente gegenüber den übrigen Teilen überwiegen, eine geschlossene Exposition ist er nicht.“⁶², aber er zieht nicht die nötigen Konsequenzen in Form einer ausführlichen Expositionsanalyse, die den Gegebenheiten des Stücks gerecht wird, sondern begnügt sich damit, sich zu wundern, warum die alte Theorie „Exposition = I. Akt“ auf den Δύσκ. nicht passen will. Wir wollen versuchen, eine solche umfassende Analyse der Exposition des Δύσκ. vorzulegen.

2.2.1.1. Pans Prologrthesis als „Eingang“ des Δύσκολος

Unter dem „Eingang“ einer menandreischen Komödie⁶³ versteht diese Untersuchung diejenigen Szenen am Anfang des Dramas, welche dem Zuschauer einen ersten Eindruck von der im Stück vorherrschenden Stimmung geben und ihm erstmals Einblick in den „plot“ gewähren; die Wirkung des Eingangs auf den Zuschauer muß derart sein, daß dieser auf den weiteren Verlauf der Handlung gespannt ist und dem Stück seine Aufmerksamkeit und sein Wohlwollen schenkt. Da das Erzeugen von Stimmung, Spannung, Aufmerksamkeit und Wohlwollen in den Aufgabenbereich einer Exposition fällt, stellt der Eingang einen Teilbereich der menandreischen Exposition dar.

Wie gesagt⁶⁴, Menander hat in allen seinen Komödien im ersten Akt einen Schauspieler auftreten lassen, der in einer Prologrthesis den Zuschauern erste Bekanntschaft mit dem Stück vermittelt und damit die eben genannten Expositionsfunktionen des Eingangs erfüllt. Die Prologrthesis kann die Komödie eröffnen, es können ihr aber auch Szenen vorausgehen, in denen die Personen des Stücks bereits agieren. Auf jeden Fall ist bei Menander mit dem Abtreten des Prologsprechers ein den Zuschauern deutlich sichtbarer szenischer Einschnitt gegeben, welcher den Szenenkomplex bzw. die eine Prologrthesiszene, die wir „Eingang“ nennen wollen, von den folgenden Szenen abhebt.

⁵⁹ Schäfer aa0 45

⁶⁰ Vgl. Leo aa0 190 f.

⁶¹ Schäfer aa0 45

⁶² aa0 47

⁶³ Nicht zu verwechseln mit dem „Eingang“ der Tragödie, s. o. S. 8!

⁶⁴ s. o. S. 14

Der Δύσκ. beginnt mit einer Prologrthesis. Daß der *προλογίζων*, der in der ersten Szene dieses Stücks durch die mittlere der drei *σκηνή*-Türen auf die Bühne trat, den Hirtengott Pan darstellte, erkannten die Zuschauer sofort an seiner Maske und seinem Kostüm; er hätte sich sonst ausführlicher vorstellen müssen als er es hier tut, nämlich mit einer eher beiläufigen Bemerkung (12)⁶⁵. Das Stück sollte, wie sein Titel verhieß, von der Gestalt eines typischen Menschenfeindes beherrscht werden – und nun trat als Nachbar dieses Kauzes, als Bewohner eines *νυμφαῖον* neben dessen Haus (vgl. 2, 11), der den Athenern so besonders vertraute, liebenswerte, heitere Geselle auf: mußte dies nicht für das Publikum eine echte Überraschung sein, ein unerwarteter Anfangseffekt, hinter dem man eine bestimmte Absicht des Dichters vermuten mußte? Man müßte die Eingänge anderer „Menschenfeind“-Komödien zum Vergleich heranziehen können – den *Μονότροπος* des Phrynichos, Anaxilas und Ophelios, den *Τίμων* des Antiphanes, den Δύσκ. des Mnesimachos, den Dysc. des Plautus bzw. sein Original⁶⁶ –, um Menanders Kunst der Einführung in den bekannten Stoff daran messen zu können. Immerhin wäre eine Form des Eingangs sehr gut denkbar: der Misanthrop selbst könnte in einem der verlorenen Stücke mit einer Prologrthesis oder einem Monolog, dem noch eine Prologrthesis eines Gottes oder einer anderen Person gefolgt wäre, den Anfang gemacht haben und ad spectatores ein Bekenntnis seiner *δυσκολία* abgelegt haben; so finden wir es ja noch in Lukians *Τίμων*-Dialog. Menander hatte jedoch guten Grund, den Kontrast als Eingang zu wählen: sein Misanthrop muß sich im fünften Akt der allgemeinen Ausgelassenheit des Schlußkomos beugen, und so führt die Eingangsszene mit der Gestalt des heiteren Gottes gleich die der misanthropischen Weltflucht entgegengesetzte Sphäre der Freude am Opferschmaus und an der weinfreudigen Geselligkeit ein, die in diesem Stück dominieren und am Ende den Sieg davontragen wird.

Als *προλογίζων* gibt Pan seinem Publikum einen groben Überblick über den Dramenstoff – *τὰ κεφάλαια*, wie er es selbst nennt (45). Der Zuschauer erfährt aus einem kurzen Report, daß der Menschenfeind dieses Stückes auf dem Lande lebt und eine Tochter hat, in die auf Betreiben des Hirten- und Liebesgottes ein reicher Jüngling aus der Stadt sich verliebt.

Wir sehen, daß Menander durch die Wahl Pans zum Prologsprecher zweierlei erreicht: einmal wird durch die der Knemonschen *δυσκολία* konträre komödienhafte Ausgelassenheit, die von dem Heiligtum des lustigen Gottes auf seine Jünger ausstrahlt, dem Stück seine besondere Atmosphäre gegeben, die das Drama bis zur letzten Szene beherrschen wird, zum anderen muß aufgrund der Informationen, die Pan gibt, erste Spannung sich an der Frage entzünden, welche Komplikationen sich wohl aus dem Aneinanderprallen der beiden einander feindlichen Welten ergeben werden – hier der Misanthropie, dort der von der Gottheit begünstigten

65 Vgl. Theuerkauf aa0 19 und die Kommentare von E. W. Handley (London 1965) und F. Stoessl (Paderborn 1965) z. St.; zu Maske und Kostüm des Gottes Handley aa0 34.

66 ... wenn hier nicht, wie durchaus möglich, die menandreische Fassung zugrunde liegt, vgl. Handley, Komm. zu 33 und 198 f.; weitere Lit. zum Problem bei W. Kraus, *Menanders Dyskolos*, *Anz. f. Altertumswiss.* 15, 1962, 1/2, Sp. 1 - 12, 12

Liebesromanze, deren Ziel zweifellos der von geselligem Schmaus, Trunk und Tanz begleitete *γάμος* sein wird⁶⁷.

Ein Drittes kommt hinzu: als Gott und als Prologsprecher kann Pan sozusagen im Namen des Dichters direkt bei den Zuschauern Aufmerksamkeit und Wohlwollen wecken. Gleich im ersten Vers redet er sie direkt an, „a simple and traditional device of the comic poet to engage interest in his exposition“⁶⁸. Als er erwähnt, daß Gorgias seinem Alter an Besonnenheit voraus sei, räsoniert Pan: „Zu frühem Reifen führt der harte Lebenskampf“⁶⁹. – das klingt so anspruchsvoll, daß man im ersten Moment schier meinen könnte, der Sentenzen prägende Prologgott wolle so nebenbei seinem Publikum sagen: „Non modo delectat, sed etiam docet haec fabula!“ Kurz vor Beendigung des Rhesis bittet Pan ausdrücklich: „Ihr werdet das nun alles im einzelnen sehen, wenn ihr wollt – und *wollt* es bitteschön!“ (45 f.). Die Rhesis erinnert in ihrem ganzen Stil an die launige Plauderei eines Conférenciers, und bisweilen ist ein neckender Unterton nicht zu überhören – vgl. die Sentenz, außerdem 11 f. und 20¹¹.

Damit sehen wir in Pans Prologrthesis alle Aufgaben der Exposition, die dem Eingang gehören, bereits erfüllt: die Persönlichkeit des Gottes schafft Atmosphäre, sein summarischer Überblick über die Fabel des Stücks sorgt für Spannung, sein Gebaren und seine ausdrückliche Aufforderung sichern sich Aufmerksamkeit und Wohlwollen der Zuschauer.

2.2.1.2. Die Information über Handlung und Personen im *Δύσκολος*

Da die Prologrthesis des *Δύσκ.*, wie wir gesehen haben, in erster Linie dazu bestimmt ist, den Zuschauer mit allen Mitteln für das Stück zu gewinnen, gibt sie dementsprechend nur so viel an Information, wie der Dichter dem Zuschauer fürs erste geben muß, um sich dessen Teilnahme zu versichern. „*Τὰ κεφάλαια*“ sind eine knappe Charakteristik des Titelhelden – wozu auch eine Schilderung seines Verhältnisses zu den übrigen Personen gehört – und eine ebenso knappe Einführung in die Voraussetzungen der Liebesgeschichte. Wir erfahren, daß außer dem Menschenfeind, seiner Tochter und dem Liebhaber die geschiedene Frau Knemons, deren Sohn aus erster Ehe, beider Diener, dazu der reiche Vater und ein Jagdgenosse des Liebhabers in dem Stück vorkommen, aber diese Angaben gestatten keine Vorstellung davon, welche Rollen diese Personen – deren Namen bis auf eine Ausnahme (Knemon) nicht einmal genannt werden – in der Komödie spielen werden. Zum Verständnis der Handlung benötigt der Zuschauer aber nähere Auskünfte darüber, und diese werden ihm im Laufe der szenischen Aktion gegeben.

Die Information über Handlung und Personen als zweiter wichtiger Bestandteil der Exposition stellt also innerhalb des *Δύσκ.* keinen geschlossenen Abschnitt

67 Vgl. Schäfer aaO 27

68 Handley, Kommentar z. St.

69 Übers.: M. Treu, München 1960. Zu den Sentenzen in der Prologrthesis vgl. auch u. S. 41 und 82.

dar, sondern sie setzt sich zusammen aus den über die Handlung verstreuten Hinweisen, die, direkt oder indirekt und je nach Gelegenheit, dem Zuschauer von den Personen des Stücks gegeben werden. Wenn wir nun eine Art Katalog aller der Angaben zusammenstellen wollen, von denen wir glauben, daß sie unbedingt zur Information über Handlung und Personen gehören, dann sind wir uns wohl der Gefahr bewußt, die jedem Analytiker bei einem solchen Unternehmen droht: der mit allen Feinheiten des Stücks bestens vertraute Interpret wird leicht dazu neigen, mehr Hinweise zu diesem Informationspaket zu rechnen, als für den unvoreingenommenen Zuschauer zum Verständnis der Handlung tatsächlich wissensnotwendig sind. Man wird darum gut daran tun, sich zu bemühen, die ersten Szenen des *Δύσκ.* mit den Augen des athenischen Zuschauers zu betrachten, wie dieser sie an den Lenäen 317/6 v. Chr. zum ersten Mal sah. Die Gedanken, die dieser bei seiner ersten Bekanntschaft mit Handlung und Personen des *Δύσκ.* hatte, muß man nachzuvollziehen versuchen – diesen typischen psychologischen Vorgang des Vorwärtstastens von Information zu Information, des Hinterfragens von Andeutungen und unvollständigen Mitteilungen, des Assoziierens von offenkundigen Hinweisen mit weniger nachhaltigen Eindrücken, die vorausgegangen waren, wie ihn jeder Theaterbesucher noch heute erlebt, wenn er sich unvorbereitet ein Schauspiel oder eine Oper ansieht. Eine solche Vorüberlegung ist wohl die zuverlässigste Methode für den Analytiker, im Drama ungefähr den Punkt zu bestimmen, an dem der Zuschauer sich endgültig in die Verhältnisse auf der Bühne gefunden und die verschiedenen Handlungsfäden in der Hand haben kann.

Nun zu einer zweiten Vorüberlegung: Euanthius beobachtete, daß Terenz „locupletiora argumenta ex duplicibus negotiis delegerit ad scribendum“, indem er „binos adulescentes“ agieren ließ⁷⁰. Hier wird auf die Möglichkeit hingewiesen, daß ein Dramatiker das Bühnengeschehen aus zwei verschiedenen Handlungssträngen zusammenknüpfen kann. Die Bemerkung des antiken Kommentators spielt u. a. auf das bekannte Beispiel der *Andria* an. Dort hat der römische Bearbeiter Terenz, wie man ja weiß, der Liebeshandlung seines Vorbilds, der *Ἀνδρία* Menanders, einen zweiten Liebhaber – Charinus – und damit eine neue Liebeshandlung hinzugefügt. Es war jedoch keineswegs Terenz, der als erster Komödien mit „double plots“ schuf⁷¹, sondern schon Menander und sicherlich auch die anderen Dichter der Neuen Komödie hatten damit begonnen, gegenüber der Tragödie des fünften Jahrhunderts, die nur eine Handlungslinie durchzuführen pflegte und hinterszenisches Geschehen in der Regel nur parallel zum Chorlied verlaufen ließ, das dramatische Geschehen als ein kompliziertes Geflecht einander überkreuzender Handlungsstränge zu gestalten.

Es ist hier nicht der Ort, nach der Theaterentwicklung zu fragen, welche die neue Form der Handlungsführung herbeiführte – wieder hat sicherlich die Behandlung des Chors eine Rolle dabei gespielt, außerdem wird die Vermehrung

70 Euanthius de fabula III 9, Donat I p. 20 W.

71 Zuletzt äußerte sich zu dem Problem W. Ludwig, *The Originality of Terence and his Greek Models*, GRBS 9, 1968, 169 - 182, 174 f. .

der Bühnenhäuser ebenso den Prozeß begünstigt haben wie die Fixierung des hinterzerischen Raumes auf „Stadt“ und „Land“ durch die entsprechenden Bühnenausgänge –, denn es geht uns nur um die für unsere Expositionsanalysen wichtige Feststellung, daß mehrsträngige Handlungsführung ein wesentlicher Bestandteil schon der menandreischen Dramaturgie war. Zum Beleg brauchen wir uns weder den Kopf darüber zu zerbrechen, ob „Charinus“ und sein Diener „Byrrhia“ schon den plot der *Περὶνθία* verdoppeln halfen⁷², noch brauchen wir auf die *bini adulescentes* des „integer“ von Terenz übertragenen *Ἀντ. τιμ.* zu verweisen, denn schon unser *Δύσκ.* hat eine mehrsträngige Struktur.

Die Fabel des *Δύσκ.* verbindet die „Menschenfeindhandlung“ und die „Liebeshandlung“ zu einem Geschehen. Das wird dem Zuschauer, wie Schäfer gezeigt hat⁷³, schon durch den Aufbau der Prologrhesis angedeutet: deutlich unterteilen sich die Informationen, die Pan über die Handlung und die Personen des Stücks gibt, in einen „Knemonteil“ (5 - 29) und einen „Sostratosteil“ (30 - 44). Zu diesen beiden Haupthandlungssträngen gesellen sich im zweiten Akt als Nebenhandlungsstränge die „Gorgiaschandlung“ und die „Opferhandlung“, um sich mit ihnen in der Peripetie und dann wieder im Schlußakt zu vereinen.

Wir gehen in dieser Analyse von der Voraussetzung aus, daß der Zuschauer erst dann richtig in das Bühnengeschehen eingeführt ist, wenn er das Woher und Wohin der vier Handlungsstränge, die im Lauf des Spiels teils in Gruppen miteinander, teils getrennt voneinander verlaufen, einigermaßen überblicken kann. Wenn wir also bestimmen wollen, welche Szenen notwendige Informationen über Vorgeschichte, gegenwärtige Situation und zukünftige Aussichten der Handlung geben, dann empfiehlt es sich, die vier Handlungsstränge gesondert zu verfolgen.

Beim *Δύσκ.* ist ein solches Verfahren sogar besonders angebracht aufgrund seiner „dissoziierenden Struktur“, die Schäfers Analyse beobachtet hat⁷⁴. Wie er zeigte, entwickelt sich die „Knemonhandlung“ über vier Akte bis hin zum Brunnensturz mehr und mehr zum eigenen Spiel, einfach deswegen, weil die permanent abweisende Haltung des Misanthropen verhindert, daß es zum echten Konflikt zwischen ihm und dem Gegenspiel, dem Liebhaber seiner Tochter, kommt; Entsprechendes gilt für die „Sostratoschandlung“, die sich in immer wieder erfolglosen Versuchen des Liebhabers, mit seinem Schwiegervater in spe in Kontakt zu kommen, gegen Ende des dritten Aktes schier totläuft. Den beiden Nebenhandlungen ist dabei eine Vermittlerrolle zugewiesen, aber diese spielen sie keineswegs in der Weise, daß man dadurch den Eindruck einer wirklichen Einheit der dramatischen Struktur gewinnt⁷⁵. Was Gorgias betrifft, so ist während

72 Dazu s. u. S. 163 A. 144

73 aa0 28 ff.

74 aa0 75 - 90

75 Anfängliche Begeisterung darüber, daß endlich ein vollständiger Menander aufgetaucht sei, hat inzwischen einer allgemeinen Enttäuschung über den *Δύσκ.* Platz gemacht. Schäfers Rezensenten C. Austin (CR N.S. 16, 1966, 291 - 293) und W. Kraus (Gnomon 40, 1968, 337 - 346) stimmen Schäfer darin zu, daß „es dem jungen Dichter nicht gelungen ist, ein Drama aus einem Guß zu schaffen.“ (Kraus aa0 340) Der nachrechnende Analytiker darf

des zweiten und dritten Aktes noch ganz unsicher, ob er Sostratos helfend zur Seite stehen wird, und wenn er dann in der Peripetie als Befürworter der Hochzeit fungiert hat, tritt er keineswegs in den Hintergrund, sondern wird in der ersten Hälfte des fünften Aktes noch schnell zum Träger einer zweiten „Liebeshandlung“ gemacht⁷⁶; schließlich führt die Opferhandlung, selbst wenn sie der Haupthandlung wichtige Impulse gibt⁷⁷, doch schon wegen ihres auf alte Komödientradition zurückgehenden Episodencharakters ein gesondertes Dasein.

Folgende Informationen gehören m. E. zu einer vollständigen Exposition der „Knemonhandlung“: Der Alte hatte vor Jahren eine Witwe, Mutter eines Sohnes, geheiratet (14 ff.) und mit dieser eine Tochter gezeugt (19 f.). Wegen seines mürrischen Wesens von ihr geschieden (20 ff.), lebt er jetzt allein mit seiner Tochter und einer Dienerin und geht täglich der Feldarbeit nach (30 ff.). Soviel erfahren wir direkt aus der Prologrhesis, alles übrige während der Handlung: Heute war er wieder auf seinen Hügelacker hinterm Haus (100 f.: vom *servus currens* Pyrrhias berichtet) gegangen, nachdem er angeordnet hatte, daß man ihm für den Zeitpunkt seiner Rückkehr warmes Wasser bereiten solle (193 f.: von der aufgeregten *κόρη* beim Verlassen des Hauses ausgerufen⁷⁸). Vom Sklaven des Sostratos in seiner menschenfernen Ruhe gestört (103 f.: Pyrrhiasbericht), eilt er überstürzt, dabei fluchend, in sein Haus (Szene 153 - 178). Erschrocken über seine unerwartete Heimkehr, läßt die Dienerin den Wassereimer in den Brunnen fallen (190 f.: *κόρη*-Monolog). Die beiden Frauen fürchten das Schlimmste von seiner Wut (195 f.: *κόρη*-Monolog). Ausgangslage für die „Knemonhandlung“ ist also die verfrühte Rückkehr des Menschenfeindes in sein Haus; im folgenden erwarten wir weitere Zusammenstöße des Alten mit „Störenfrieden“.

Informationen zur „Sostratoshandlung“: Der junge Mann hatte sich auf der Jagd in Knemons Tochter verliebt (42 ff.: Prologrhesis + 50 ff.: Bemerkung des Chaireas im Dialog mit S.) und zum Vater des Mädchens seinen Sklaven Pyrrhias geschickt (70 ff.: S. im Dial. mit Ch.), der aber von dem Alten mit Steinwürfen davongejagt wurde (81 ff.: Pyrrhiasbericht). Aus Angst vor Knemon wagt Sostratos bei seiner ersten Begegnung mit diesem nicht, sein Anliegen vorzutragen (Szene 171 - 178), und verläßt nach einem kurzen, zufälligen Zusammentreffen mit sei-

jedoch nicht vergessen, daß das, was von der Dramaturgie her zunächst als Mangel erscheint, eine komische und zugleich theatralische Wirkung erzielt, die nicht zu bestreiten ist. Der Liebhaber und der Menschenfeind, die aufgrund widriger Zufälle nicht zueinander kommen konnten – das hat zweifellos das Publikum zum Lachen gebracht. Man darf doch nicht übersehen, daß der *Δύσκ.* eine stattliche Reihe höchst witziger Episoden aufweist, wie wir sie im übrigen Werk, soweit wir es kennen, bei weitem nicht so häufig finden – man sieht, der junge Menander steht noch mit einem Bein in der alten Komödientradition. Warum aber lobt man den Dichter der komischen Episoden Aristophanes und will dasselbe einem Menander nicht zugestehen, nur weil dieser sonst für vorbildliche Dramenstruktur berühmt ist?

76 Dazu s. u. S. 127; vgl. Schäfer aaO 87 f.

77 Vgl. Schäfer aaO 85 ff.

78 m. E. besteht kein Grund, V. 194 *ἐξιών* mit Zuntz (CR N.S. 20, 1970, 7) in *εισιών* zu ändern. So wie wir uns oben den Vorgang vorstellen, leuchtete er den Zuschauern gewiß ein.

ner Geliebten (Szene 199 - 213) die Bühne, um seinen Sklaven Getas, der ihm helfen soll, von zu Hause zu holen (217).

An dieser Stelle scheint die Ausgangslage erreicht und die Information über die „Sostratoshandlung“ abgeschlossen zu sein; der Zuschauer erwartet, daß Getas, der als *πραγμάτων ἔμπειρος* geschildert wurde (183 f.: Dial. S.-Pyrrhias), für den unschlüssigen Sostratos eine Intrige inszenieren wird. Stattdessen tritt der junge Mann in der zweiten Szene des zweiten Aktes allein wieder auf (Auftrittsmonolog 259 - 268), weil er den Sklaven, der fortgegangen war, um für das tägliche Opfer der Mutter einen Koch zu mieten, daheim nicht antraf (259 ff.); jetzt ist er entschlossen, selbst dem Alten gegenüberzutreten (266 f.). Inzwischen jedoch ist ihm in der Gestalt des Gorgias ein neues Hindernis erwachsen.

Gorgias, Bewohner von Knemons Nachbarhaus, in das er seine von Knemon geschiedene Mutter aufgenommen hatte (22 f.: Prologrthesis), befand sich auch vor Beginn der Handlung draußen auf dem Felde (207: Daos spricht ins Haus zurück), ist aber von seinem Sklaven, der die unerhörte Begegnung des Sostratos mit der *κόρη* beobachtete (Szene 206 - 213), herbeigeholt worden und trifft nun, zunächst noch erbost, auf der Bühne mit Sostratos zusammen (Szene 269 - 392). Das nun folgende Gespräch der beiden *νεανίαι* schafft eine gültige Ausgangslage: Gorgias hat gegen die Heirat des Städters mit seiner Schwester grundsätzlich nichts einzuwenden und gibt Sostratos ein paar Ratschläge für dessen weiteres Vorgehen.

Als Sostratos 260 f. beiläufig erwähnte, seine Mutter wolle *θεῶν θύειν τῶν / οὐκ οἶδ' ὅτῳ*, mochte man schon ahnen, daß hier natürlich an Pan gedacht ist, aber Gewißheit gibt erst der Auftritt des erwähnten Kochs und des schon mehrfach erwähnten Getas, der diesen mieten sollte (Szene 393 - 426). Anlaß war ein Traum der Mutter des Sostratos, in welchem Pan ihr erschienen war und sie nach Phyle zitiert hatte (411 ff.: Getas zu Sikon). Der Zuschauer muß annehmen, daß der zu erwartende Auftritt der Opfergesellschaft Schwierigkeiten mit dem Menschenfeind, den schon ein einziger Sklave von seinem Acker hatte vertreiben können, geben wird.

Über zwei Akte hat der Zuschauer szenische Aktion verfolgt, die teilweise schon überaus lebendig war, dabei ist er aber immer wieder aufs neue über die Voraussetzungen der Handlung informiert worden – über ihre Vorgeschichte, ihre gegenwärtige Situation und ihre zukünftigen Aussichten. Sostratoshandlung und Knemonhandlung haben gemeinsam den ersten Akt bestimmt, da es aber zu keinem dramatischen Konflikt kam, muß die Handlung im zweiten Akt sozusagen neu beginnen; diesmal helfen zwei neue Parteien – Gorgias und die Opfergesellschaft –, das Geschehen weiterzutreiben. Erst gegen Ende des zweiten Aktes, als der Zuschauer alle vier Parteien und ihre dramatischen Funktionen einigermaßen überschaut, ist er hinreichend informiert.

Zur Information über die Personen gehören im *Δύσκ.* detaillierte Angaben über die drei dominierenden Gestalten Knemon, Sostratos und Gorgias. Am wichtigsten für das Verständnis des Geschehens ist die Exposition des Menschenfeindes, dem die Komödie ihren Namen verdankt. Wir haben bisher gesehen, daß die Prologrthesis keine zureichenden Informationen gibt und deshalb zahlreicher Ergän-

zungen bedarf. Einzig die Auskünfte, die Pan über Knemon gibt, bilden eine Ausnahme, denn sie enthalten im Grunde alles, was der Zuschauer zum Verständnis des Folgenden benötigt. Wir werden nicht nur ausführlich über Name (6), Stand (4 ff.) und Beziehungen Knemons zu den anderen Personen (14 ff., 30 f.) in Kenntnis gesetzt, sondern auch über seine „Absichten“, d. h. seine eine Absicht, mit keinem Menschen etwas zu tun zu haben (9 ff., 32 ff.), und seinen Charakter (6 ff.). Der Zuschauer ist also vom Beginn der szenischen Aktion an über den *δύσκολος* genügend im Bilde, und dadurch erreicht der Dichter einen besonderen Effekt, den er eben nur mit Hilfe der Prologrthesis erreichen kann⁷⁹: für den wissenden Zuschauer ist es höchst spaßhaft, gleich in den ersten Szenen zu verfolgen, wie die dort auftretenden unwissenden Städter entsetzt auf das ungehobelte Betragen des alten Bauern reagieren. Gleichzeitig gewinnt in den Szenen nach der Rthesis, bis zum Ende des ersten Aktes, das vom Prologgott nur in den wichtigsten Zügen gezeichnete Charakterbild Knemons, auf das es Menander in diesem Stück besonders ankam, an Schärfe und Profil. Der Alte tritt nicht nur selber auf in einer sehr polterigen Szene (153 - 178), sondern ist auch gegenwärtig in den Szenen, die seinen Auftritt rahmen, im Botenbericht des *servus currens* (81 - 152), im Auftrittsmonolog der vor der Wut des Vaters zitternden *κόρη* (189 ff.), schließlich in dem Fluch des Daos (220 f.), dessen Abgangsmonolog den Akt beschließt⁸⁰. Der zweite Akt bringt wichtige Ergänzungen zu dieser Charakteristik, die Stiefsohn Gorgias beisteuert (323 ff.).

Im Gegensatz zu Knemon wird Sostratos nicht gleich in der Prologrthesis, sondern über mehrere Szenen, bis in den zweiten Akt hinein, exponiert, und das ist auch notwendig: da für ihn das Schwanken zwischen entgegengesetzten Stimmungen besonders charakteristisch ist, braucht der Zuschauer eine gewisse Zeit, um sich mit dieser Person vertraut zu machen. Man vergleiche einmal das Verhalten des jungen Mannes vor und während Knemons Auftritt (151 f., 168: Furcht), nach Knemons Abtreten (186 ff.: eilige Entschlossenheit), nach dem Auftritt der *κόρη* (214: Verzagttheit) und bei der Rückkehr aus der Stadt (266 ff.: Mut zur Tat).

Wir tragen die wichtigsten Angaben zur Person des Sostratos in einer Art „Steckbrief“⁸¹ zusammen: Name: 51 (Chaireas redet ihn an); Stand: 39 ff. (Prologrthesis); Beziehungen: 39 f. - Vater (PR), 56 - Freundschaft mit Chaireas (S. im Dial. mit Ch.), 71 und 182 ff. - Sklaven Pyrrhias und Getas (S. im Dial.), 260 ff. - Mutter (S. im Monol.), die Schwester wird erst 791 erwähnt⁸²; Liebe zur *κόρη*: 44 (PR), 52 (Ch. im Dial. mit S.), 308 f. (S. im Dial. mit Gorgias); Absichten: er will das Mädchen *ἄπροκος* heiraten (307 ff.: S. im Dial. mit Gorg.).

79 Vgl. Schäfer aaO 29 A. 3 und 31 - 34 über „Die Notwendigkeit des Prologs“.

80 Menanders Kunst, den Charakter Knemons im ersten Akt von allen Seiten her zu beleuchten, ist mehrfach hervorgehoben worden, zuletzt von Handley, Komm. 12 A. 1. Zu Menanders Kunst der Charakterisierung im *Δύσκ.* vgl. auch den Aufsatz von Frau Ninon Hesse, *Antike und Abendland* 15, 1969, 81 - 90.

81 Ähnliche Bickert in seinen Expositionsanalysen passim (Studien zum Problem der Exposition, Marburg 1969 - s. o. S. 12 f.).

82 Dazu s. u. S. 127

Der Charakter des Sostratos wird vornehmlich bestimmt durch seine Neigung zum Schwanken zwischen Zaghaftigkeit und Hilflosigkeit (er will sich nacheinander der Unterstützung seines Parasiten und zweier Sklaven bedienen) auf der einen und selbsttätige Entschlossenheit auf der anderen Seite, einander widersprechende Züge, die den typischen Liebhaber der Neuen Komödie verraten und die wir eben durch ein paar Stellen belegten. Der Mut zu eigenmächtigem Handeln setzt sich schon zu Beginn des zweiten Aktes sichtlich durch; eine erste Bewährungsprobe besteht Sostratos, als er, von Gorgias heftig angegriffen, ein aufrichtiges Bekenntnis seiner ehrlichen Absichten ablegt und zugleich die gegen ihn vorgebrachten Anschuldigungen entkräftet.

In diesem Dialog des Liebhabers und des Bruders der *ἐρωμένῃ*, der mit seinen beiden längeren Reden am Anfang (Gorgias: 269 - 298, nur durch kurze Zwischenbemerkungen unterbrochen; Sostratos: 299 - 314) zunächst wie ein *ἄγων λόγων* aussieht⁸³, offenbart sich auch viel vom Charakter des Gorgias, über den der Zuschauer durch Pan nur erfahren hatte, daß er ein *νοῦν ἔχων* sei (28). Hier sein Steckbrief: Name: 247 (von Daos angeredet); Stand und verwandtschaftliche Beziehungen: 16, 22 ff. - Bauer - Mutter, Stiefvater, *οἰκέτης* (Prologrheis); obwohl von Knemon gehaßt (32: PR), erwidert er dessen *δυσκολία* nicht (242 f.: Gorg. zu D.), sondern fühlt sich überdies noch für seine Stiefschwester verantwortlich (240 f.: Gorg. zu D.); Absichten: erst will er das Mädchen vor Sostratos beschützen (289 ff.: Gorg. zu S.), von diesem dann aber umgestimmt, zeigt er sich durchaus aufgeschlossen für den Gedanken einer Heirat seiner Schwester mit dem reichen jungen Mann (vgl. 352 f. nach Lloyd-Jones' Text: . . . *λόγον τω' ἐμβαλῶ / [εἰκῆι περὶ] γάμου τῆς κόρης τὸ τοιοῦτο γὰρ / [ἴδοιμι καὶ] ν αὐτὸς γενόμενον ἄσμενος*).

Wie diese Angaben muß der Zuschauer sich auch das Charakterbild des Gorgias aus verstreuten indirekten Hinweisen zusammensetzen: die Rede 269 ff., überhaupt sein Hang zu sentenziösen Formulierungen (245 f., 340, 343 f.), charakterisieren Gorgias als den biedereren Landmann mit gesundem Menschenverstand. Sostratos bezeichnet ihn im Dialog als *γεννικός*. . . *τῷ τρόπῳ* (321), was Knemon im vierten Akt nach seiner Rettung unbewußt bestätigen wird, wenn er den Stiefsohn einen *ἀνὴρ εὐγενέστατος* (723) nennt.

2.2.1.3. Die Motivierung der Handlung im *Δύσκολος*

Nehmen wir gleich die zuletzt genannten, zueinander in Beziehung gesetzten Stellen (321, 723) als Ausgangspunkt für die Analyse der Kunst des „semina spargere“, der Vorbereitung der Handlung in der Exposition des *Δύσκ.* Wenn Knemon seinen Stiefsohn 723 ff. lobt, dann ist für ihn die gute Tat, die Gorgias an ihm begangen hat, keineswegs selbstverständlich geschehen; ausdrücklich betont der Alte, daß Gorgias, dem er niemals half (725), den er niemals eines freund-

⁸³ Vgl. Schäfer aaO 46 A. 36 und Handley, Komm. 183: „In all this, there is a hint of the formal pattern of a tragic agon.“; s. auch u. S. 97 f.

lichen Wortes würdigte (726), an ihm, dem Griesgram, ebensogut nach dem Gesetz des Wie-du-mir-so-ich-dir hätte handeln können. (727). Was für Knemon ein Anlaß zu staunender Bewunderung ist, kann indes für den Zuschauer – wenn er der Handlung bisher aufmerksam gefolgt ist – nicht so überraschend sein: wie der junge Mann durch den Prologgott charakterisiert worden war – als *νοῦν ἔχων* (28) nämlich, was Knemon an dieser Stelle (736) mit *νοῦν ἔχεις*. „beträchtigt“ –, wie er sich selbst in seinen ersten Worten gegeben hatte – er wolle sich immer noch um seine Stiefschwester kümmern, *nicht* aber das menschenfeindliche Wesen des Stiefvaters erwidern (240 ff.) –, genauso bewährte er sich jetzt, indem er dem Mann, der ihn immer gekränkt hat, dennoch in der Not seine Hilfe nicht versagt.

Aristoteles fordert einmal, daß Aufgabe der Charakterisierung einer Bühnenfigur die Motivierung der Handlung sein müsse, nicht aber die Bühnenfigur um ihrer selbst willen charakterisiert werden dürfe: *οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἥθη μιμήσονται πράττουσιν* (sc. *οἱ ποιηταί*), *ἀλλὰ τὰ ἥθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις*⁸⁴. Die auffällig breite Exposition des Gorgias im zweiten Akt – die eindringliche Betonung seines humanen Verhältnisses zu dem unmenschlichen Stiefvater, die lange Moralpredigt über die Armen und die Reichen, die bescheidene Selbstäußerung über seinen Arbeitseifer, der ihm nicht einmal Zeit gibt, sich um eine Braut zu kümmern (341 ff.) – könnte beim Zuschauer den Eindruck erwecken, Menander habe über die Forderungen der Handlung hinaus einen ihm besonders lieben Charakter herausstreichen wollen. Das Verhalten des jungen Bauern im vierten Akt – wenn er sich selbstlos für den misanthropischen Alten einsetzt –, und im fünften Akt – wenn er sich aus Bescheidenheit gegen die Heirat mit der Tochter eines Reichen sträubt (825 ff.) –, zeigt jedoch nachträglich, daß die ausführliche Charakterzeichnung an früherer Stelle mit gutem Grund geschah, auch wenn der Zuschauer dort noch nichts ahnen konnte.

um dem Zuschauer einen ersten Hinweis auf Charakter und Handeln dieser Figur zu geben⁸⁵. An dieser Stelle fügen wir das Gesetz der „poetischen Gerechtigkeit“ als einen weiteren Anhaltspunkt für den ein Menanderstück erstmals kennennlernenden Zuschauer hinzu: Manfred Neumann, der die Anwendung dieses Gesetzes auf die Neue Komödie ausführlich untersucht hat⁸⁶, konnte an einer Fülle von Beispielen zeigen, wie sich das nachweisliche „Bestreben des Dichters, innerhalb des Stückes jeder Person, die wesentlich an der Handlung beteiligt ist, das Schicksal zuteil werden zu lassen, das ihr nach ihren Taten oder ihrem Charakter zukommt“⁸⁷, auf die Handlungsführung im komischen Spiel auswirkt. Eine Hetäre z. B., die sich schon zu Beginn des Stücks ganz und gar nicht hetärenmäßig beträgt, und von der man durch den Prologgott weiß, daß sie von bürgerlichen Eltern stammt, wird am Ende unbedingt einen Freien heiraten, wie es bei ihrer Charakter-

84 Π. ποιητ. 6 – 1450a, 20 ff., p. 11 Kassel

85 s. o. S. 14 f.

86 Die poetische Gerechtigkeit in der Neuen Komödie, Diss. Mainz, Speyer 1958

87 aa0 7

zeichnung zu erwarten ist“⁸⁸, Oder: Ein geiziger, hartherziger, unfreundlicher γέρων πατήρ wird durch sein Verhalten die Pläne anderer Personen empfindlich stören, und diese wiederum werden sich bemühen, ihm wiederholt eins auszuwischen.

Das vorgegebene Schema enthebt den Dichter jedoch keineswegs der Pflicht, über eine allgemeine Charakteristik hinaus das Handeln einer Person im einzelnen zu motivieren; das Beispiel des Georgias hat das gezeigt, und die Exposition des Knemon soll als weiterer Beleg dienen. Knemon ist der Misanthrop schlechthin: er wird sich dementsprechend gegenüber den anderen Personen des Stücks verhalten, er wird besonders einen Liebhaber seiner einzigen Tochter mit Sicherheit vor den Kopf stoßen – soviel weiß der Zuschauer schon, wenn die Prologrhesis ihm eine knappe Charakteristik dieses Misanthropen und erste Hinweise auf die Absichten des Sostratos gegeben hat. Trotz der ablehnenden Haltung des Alten wird es aber einen γάμος am Ende irgendwie doch geben, und darum ist es eben wichtig, daß beizeiten motiviert wird, auf welchem Wege das durch die Misanthropie Knemons gegebene Hindernis beiseite geräumt werden kann. Freilich kann der Zuschauer zunächst wenig damit anfangen, wenn er im zweiten Akt beiläufig erfährt, der Alte wolle seine Tochter nur einem ὁμότροπος αὐτῷ νυμφίος zur Frau geben (337), und daß er den Anblick eines genußfreudigen Müßiggängers (ἄγων σχολῇν τρυφῶν τε) nicht ertragen könne (357), aber im vierten Akt wird der Sinn dieser Andeutungen klar: als Gorgias nach seiner Rettungstat Knemon den Mann vorstellt, der die κόρη heiraten möchte, da trägt Sostratos zufällig immer noch die διφθέρα, mit der er vorhin, um Knemon zu imponieren, aufs Feld gezogen war; außerdem ist er bei seiner kurzen Feldarbeit von der Sonne gebräunt worden. Eben dies stellt der Brautvater fest, als er seinen eventuellen Schwiegersohn prüfend ins Auge faßt – ja, und ein Mann, der wie ein γεωργός (754) aussieht, und der deshalb auch kein τρυφῶν sein kann (754 f.), der entspricht den Vorstellungen des Alten, dem kann er dann in Gottes Namen auch seine Tochter anvertrauen.

Wir haben bisher nur Beispiele für die Motivierung der Handlung durch eine gezielte Charakteristik gebracht. Ebenso gibt es im Δύσκ. ganze Szenen, deren dramatische Funktion dem Zuschauer vorerst nicht klar ist, da diese in der Vorbereitung späterer Szenen besteht. Einfachstes Beispiel ist wohl die Motivierung des Brunnensturzes Knemons. Wenn die κόρη 190 f. jammernd verkündet, die Amme habe den Eimer in den Brunnen fallen lassen, und man fürchte jetzt die Wut des Alten, dann mag der Zuschauer sich denken, der Dichter wolle der Exposition Knemons den weiteren Hinweis hinzufügen, daß der Misanthrop nicht einmal im eigenen Hause von seinem ungehobelten Wesen abläßt. Erst später wird dem Zuschauer klar, daß hier die Reihe der Brunnenstürze eröffnet wurde, die in dem Brunnensturz Knemons gipfelt.

Die umstrittene Frage, ob gewisse Handlungsmomente im Δύσκ. auch durch Impulse von seiten des Prologgottes Pan motiviert sein können – vorbereitet

durch die Verheißung göttlicher Hilfe 36 ff. –, soll in einem späteren Kapitel im Zusammenhang mit den anderen Komödien, die von Götterprologen eingeleitet werden, untersucht werden⁸⁹.

2.2.2. Die Exposition in der *’Ασπίς*

2.2.2.1. Eröffnungsszenen und Prologrhesis der Tyche als „Eingang“ der *’Ασπίς*

Die beiden anderen Dramen des Papyrus Bodmer sind nicht so gut erhalten wie der *Δύσκολ.*; von der *Σαμία* fehlt etwa ein Sechstel, von der *’Ασπίς* sogar ein Drittel. Dennoch gestattet der Überlieferungszustand beider Komödien eine ähnlich genaue Analyse der menandreischen Expositionstechnik wie das vollständig greifbare Stück – im Gegensatz zu den ebenfalls ziemlich günstig überlieferten Komödien *’Επιτρέπ.* und *Περικειρομ.*, wo beträchtliche Teile des ersten und auch einige Szenen des zweiten Aktes fehlen.

Wir beginnen mit der *’Ασπίς*, von der die beiden ersten Akte so gut wie lückenlos auf uns gekommen sind und deren Handlungsverlauf ziemlich weit zu überblicken ist. Die Entdeckung dieser Komödie ist für unsere Untersuchung deshalb von großer Bedeutung, weil wir endlich eine Form des Eingangs im ganzen greifen können, die zuvor nur fragmentarisch bzw. in römischer Bearbeitung kenntlich war: der Prologrhesis, hier der Göttin Tyche, gehen ein paar Szenen voraus, in denen Personen der Handlung bereits in voller Aktion auftreten. Schon immer hat man mit diesem Eingangsschema das Eingangsschema der aristophaneischen Komödien *’Ιππῆς*, *Σφήκες* und *Εἰρήνη* verglichen⁹⁰: Zwei Sklaven eröffnen dort durch ihr lebendiges Spiel das Drama, worauf sich einer von beiden mit einer Prologrhesis direkt ans Publikum wendet.

Das komische Spiel beginnt paradoxerweise mit einem richtigen Trauermonolog, den ein alter Sklave spricht, der eben an der Spitze einer bunten Schar von Kriegsgefangenen und Lasttieren, welche Beutestücke tragen, auf die Bühne gezogen ist und in der Hand einen verbeulten Schild trägt. Beim Anblick dieses Schildes wird der Zuschauer sofort an den Titel des Stückes denken. Wir hören aus dem Munde des Sklaven die verzweifelte Klage über den Tod seines Herrn, des ehemaligen Schildeigentümers, in der Schlacht (1 - 18). Zweifellos haben wir es mit einer äußerst ungewöhnlichen, vom Dichter bewußt als Kontrast zur sonst in einer Komödie üblichen Stimmung gewählten Eröffnungsszene zu tun, die bestens geeignet ist, Spannung beim Zuschauer zu wecken, und dieser wird ebenso neugierig sein wie der eben zur zweiten Szene auftretende Smikrines, zu erfahren, was das Ganze zu bedeuten hat.

Der nun folgende Dialog der beiden (18 - 94) birgt eine neue Überraschung: wir hören über rund achtzig Verse einen ganz im Stile der Tragödie gehaltenen Botenbericht über den unglücklichen Tod des Kleostratos. Im Laufe dieses Be-

89 s. u. S. 105 ff.

90 Vgl. z. B. A. Lesky, Geschichte der griechischen Literatur, Bern 1963 (2. Aufl.), 706

richtes erfolgt jedoch für den aufmerksamen Zuschauer ein Stimmungsumschwung: er muß nämlich an jener Stelle der Erzählung aufhorchen, wo Daos, der Sklave, auf die Zwischenfrage des Smikrines, ob er seinen Herrn unter den Gefallenen gesehen habe (68 f.), antwortet, nein, ihn selbst habe er nicht identifizieren können, da die Gesichter der Toten schon aufgedunsen gewesen seien, und auf die Frage: *πῶς οὖν οἶσθ'?*; er habe ihn an seiner *ἀσπίς* – wieder der Titel! – wieder-erkannt. Man braucht nicht einmal so weit zu gehen, zu verlangen, daß der Zuschauer hier ein altes Wandermotiv assoziiert – wir verbinden es seit Kleist mit der Anekdote vom Großen Kurfürsten und seinem Schimmel –, um zu behaupten, daß allein die Art der Gesprächsführung in ihm den Verdacht wecken muß, Kleostratos sei in Wahrheit – wie es sich für eine Komödie gehört – gar nicht gefallen.

Ganz ähnlich das Gespräch über die Beute, wo wir an dem Tonfall, in dem der Alte seine Fragen nach dem Wert der Sachen stellt (82 f.), spüren, daß sein Interesse daran nicht nur rein informativer Natur ist. Warum verwahrt er sich sonst so energisch gegen die Titulierung als *κληρονόμος*: „Wie bitte? Du glaubst, *deswegen* frage ich? – Gott behüte!“ (85 f.), warum fragt er gleich darauf wieder: „Und das andere, ist das alles geraubt?“ (86), warum läßt er sich so heuchlerisch vernehmen: „Mir sind diese Wertgegenstände ganz einerlei – *er* sollte noch am Leben sein!“? Hier spätestens drängt sich doch die Vermutung auf, dieser Smikrines könnte ein *φιλάργυρος* sein, wenn der Zuschauer den Alten nicht schon bei dessen Auftreten wegen seines Namens und seiner Maske automatisch zur Kategorie der Filze gerechnet hat⁹¹.

Beide Fragen – nach dem Toten und nach dem Charakter des Alten – beantwortet Tyche, die nach dem Abtreten der beiden eine Prologrhesis in einem ähnlich lockeren Ton wie Pan im *Δύσκ.* spricht: Kleostratos lebt noch, und Smikrines ist ein elender *φιλάργυρος*. Geschickt läßt der Dichter die Prologsprecherin zu Beginn der beiden Partien ihrer Rhesis, die sich mit Kleostratos und Smikrines befassen, direkt auf die beiden Fragen Bezug nehmen, welche die Eröffnungsszenen offengelassen haben. Hatte der Zuschauer sich gefragt: „Ist Kleostratos wirklich tot?“ , so antwortet ihm nun Tyche (97 ff.): „Wenn diesen Leuten etwas zugestoßen wäre,/ woran man doch nichts ändern könnte, würde ich,/ die Göttin, mich natürlich nicht damit befassen. / Jedoch sie sind nur unwissend und irren sich. . .“⁹² – und dann folgt der Bericht über den Zufall, der Kleostratos das Leben rettete. Waren dem Zuschauer die Fragen, die Smikrines wegen der Kriegsbeute an Daos richtete, verdächtig erschienen, so erfährt er jetzt: „Der Alte aber, der soeben sich nach allem/ so ganz genau erkundigt hat, ist. . .“⁹³ (114), und

91 Vgl. o. S. 14 f. H. Lloyd-Jones, *Menander's Aspis*, GRBS 12, 1971, 175 – 195 bemerkt 177 zu V. 32 f., wo Smikrines auf die Nachricht, man habe in Lykien viel Geld erbeutet, mit einem Ausruf der Freude reagiert: „How splendid“ says Smikrines when he hears this; one other Smikrines, at least, was avaricious, and the Greek audience will have known how to construe this comment.“; vgl. auch aa0 172 zu V. 48.

92 Übers. K. Gaiser, *Der Schild oder Die Erbtochter*, Zürich 1971

93 Übers. K. Gaiser, aa0

hier folgt die Schilderung seines Verwandtschaftsverhältnisses zu dem Scheintoten und seiner *φιλαργυρία*⁹⁴.

Wir finden in der *Ἀσπίς* die Expositonsfunktionen des Eingangs auf die drei Eröffnungsszenen (1 - 18, 18 - 94, 94 - 96) und die Prologrthesis (97 - 148) verteilt. Die Eröffnungsszenen erzeugen zunächst eine geradezu tragische Stimmung, die für die am Spiel beteiligten Personen auch bis zum Ende des vierten Aktes bestehen bleibt und künstlich auf den Scheintoten Chairestratos erweitert wird – die *Ἀσπίς* ist die Komödie der Scheintoten. Die Spannung, die in der gezeigten Weise durch die Eröffnungsszenen erregt wurde, löst sich gleich wieder durch die versteckten Andeutungen und die Erklärungen der Tyche. Dafür konzentriert sich der Zuschauer jetzt darauf, wie es dem *φιλάργυρος* Smikrines ergehen wird, der ja an den Tod seines Neffen glaubt und es auf dessen Hinterlassenschaft abgesehen hat; natürlich wird er das Nachsehen haben, das sagt Tyche ja auch (143 ff.) – aber wie wird man ihn dahin bringen? Um Aufmerksamkeit und Wohlwollen bittet Tyche im bekannten Conférencierston, für den Wendungen wie das verstümmelte [*ὁ προσέ*] *χων μαθήσεται* (99 f.⁹⁵) und *ταυτὶ μὲν οὖν μεμαθήκατε ἱκανῶς* (113) typisch sind.

2.2.2.2. Die Information über Handlung und Personen in der *Ἀσπίς*

Soweit wir das Geschehen der *Ἀσπίς* überblicken können, setzt es sich auch wieder aus zwei Handlungssträngen, der „Wiedererkennungshandlung“ um Kleostratos und der „Intrigenhandlung“ um Smikrines, Daos und Chairestratos, zusammen, und wieder entspricht beiden Handlungssträngen je eine Hälfte der Prologrthesis – Kleostratos: 97 - 114, Smikrines: 114 - 146. Die Exposition der Wiedererkennungshandlung setzt sich aus Monolog und Botenbericht des Daos und der ersten Hälfte der Tycherthesis zusammen. Wir werden informiert über die Vorgeschichte – Kleostratos, der Kriegsdienste in Kleinasien genommen hatte, um Geld für die Ausstattung seiner Schwester zu erwerben (8 f.), ist in einem nächtlichen Gefecht in die Gefangenschaft der Lykier geraten (112) –, ihre augenblickliche Lage – der Sklave Daos, der seinen Herrn für tot hält, ist mit der Kriegsbeute nach Athen zurückgekehrt (1 ff.) – und ihr Ziel – Kleostratos wird schon bald heimkehren (112 f.).

Die Exposition der Intrigenhandlung entfaltet sich in den beiden ersten Akten: Im ersten Akt erfahren wir, daß Smikrines als der älteste Onkel des Kleostratos (115, 123 f.: Prologrthesis) dessen Beute und dessen Schwester – die *ἐπικληρος* – für sich beansprucht (138 ff.: PR, 182 ff.: Smikr. im Dial. zu Daos), obwohl ihr Vormünd, der jüngere Onkel des Kleostratos, sie heute mit seinem Stiefsohn verheiraten wollte (132 ff.: PR). Tyche gibt den Vorverweis, daß der Alte geprellt werden wird (143 ff.). Dafür ist, solange der Totgeglaubte noch nicht zurückge-

94 Lloyd-Jones aaO 191: „From her [= Tyche] opening words, we learn what anyone familiar with the genre will have already guessed.“

95 Lloyd-Jones aaO 178 ergänzt: „But whoever attends to what I am going to say will learn it.“

kehrt ist, eine Intrige vonnöten, deren Ausgangssituation im zweiten Akt geschaffen wird. Nachdem es Chairestratos nicht gelungen ist, seinen filzigen Bruder von dessen Vorhaben abzubringen (Szene 260 ff.), geben er und der betrogene Bräutigam Chaireas sich der Verzweiflung hin (Szenen 278 - 283, 284 - 298). Daos redet den beiden jedoch Mut zu und regt ein *μηχάνημα* an (Szene 299 ff.).

Die Exposition der wichtigsten Charaktere erstreckt sich ebenfalls über die beiden ersten Akte. Über Kleostratos werden wir durch Daos und Tyche informiert: Name: 14 (Auftrittsmonol. Daos), Beruf: *στρατιώτης* (5: Auftr.-Mon. D.), Beziehungen: 2, 8, 14, – Sklave Daos – Schwester – (Auftrittsmon. D.), 115, 123 f. – die beiden Onkel Smikr. und Chairestr. (PR), Charakter: *ἀνὴρ. . τὴν ψυχὴν μέγας* (17: Auftr.-Mon. D.); diese Angaben genügen zur Vorbereitung seines Auftretens am Ende des vierten Aktes. Mit dem „Steckbrief“ des *φιλάργυρος* Smikrines, dessen Charakter sich schon in seiner Reaktion auf die Todesnachricht verrät (84 ff.), verhält es sich ähnlich wie mit dem „Steckbrief“ des *δύσκολος* Knemon: Tyche gibt ausreichende Auskunft über Beziehungen, Absichten und Charakter des Alten in der zweiten Hälfte ihrer Rhesis, deren Wortlaut zum Teil auffällig an den der entsprechenden Knemon-Passage in der Panrhesis erinnert (vgl. besonders *Ἀσπίς* 121 mit *Δύσκ.* 30 f.); wie im *Δύσκ.* dienen die ausführlichen Informationen der Prologgöttin den anschließenden Szenen, in denen Smikrines weiter exponiert wird. als Folie: den beiden Monologen (149 ff.⁹⁶, 391 ff.) und den ersten Dialogen mit dem Gegenspiel (166 ff. mit Daos, 250 ff. mit Chairestratos).

Das Gegenspiel, vertreten durch Daos und Chairestratos, wird hauptsächlich im Kontrast zu Smikrines exponiert: Daos, der sich schon in seinem ersten Auftrittsmonolog als treuer Diener seines Herrn zu erkennen gegeben hat (1 ff.), erscheint im Dialog mit Smikrines, in dem dieser ihm seine niederträchtigen Pläne eröffnet (166 ff.), als die aller Machenschaften der Freien unkundige „Unschuld aus Phrygien“ (200 ff.), läßt er aber durch sein zweideutiges Gerede (vgl. besonders 189 ff.) ahnen, daß er der typische Intrigensklave ist, als der er sich dann 299 ff. offen zeigt. Das Wesen des Chairestratos, dessen Beziehungen, Absichten und wichtigste Charaktereigenschaft (*χρηστός τῷ τρόπῳ πάντῃ* 125) die Prologgöttin skizziert (122 ff.), lernen wir genauer in dem Streitgespräch kennen, das er zu Beginn des zweiten Aktes mit seinem Bruder Smikrines führt. Dort bekennt er sich in einer kurzen Rhesis (260 - 269 – der Dialog ist wieder ähnlich wie ein *ἀγὼν λόγων* gestaltet⁹⁷) zur Humanität (*ἀνθρωπίνως τὸ πρᾶγμ' ἔνεγκε, Σμικρίνη, πρὸς τῶν θεῶν.*) und macht sich für die Sache seines Stiefsohnes Chaireas stark. In seinem anschließenden Monolog entpuppt er sich als ein Melancholiker

96 Man beachte, wie geschickt dieser Monolog des Smikrines an die vorausgegangene Tycherhesis anschließt: die Göttin hatte ihn im zweiten Teil ihrer Prologrhesis ausgiebig als *φιλάργυρος* charakterisiert (123!), jetzt beginnt der Alte mit den Worten: *ὡα μὴ τις εἴπηι μ' ὅτι φιλάργυρος σφόδρα...*

97 Vgl. o. S. 25 A. 83 und u. S. 97 ff.

(vgl. dazu 338 f.) von der Art des Kaufmanns von Venedig⁹⁸ und sinkt dann, von der Verzweiflung übermannt, auf der Bühne zu Boden⁹⁹.

2.2.2.3. Die Motivierung der Handlung in der *Ἀσπίς*

Wir haben zwar eine recht sichere Vorstellung vom Handlungsverlauf der *Ἀσπίς*, von der zweiten Hälfte des dritten Aktes an fehlt uns jedoch der genaue Wortlaut fast ganz; deshalb ist es uns natürlich versagt, wie beim *Δύσκ.* von späteren Ereignissen her die Probe auf deren Motivierung zu machen. Umgekehrt von vermutlichen Ansätzen auf Späteres zu schließen, ist zwar in ein paar Fällen möglich, bleibt aber Hypothese und ist strenggenommen bei einer exakten Analyse der *Ἀσπίς*-Exposition nicht zulässig. So hat es z. B. den Anschein, als verließen der *μάγειρος* und der *τραπεζοποιός* 233 bzw. 246 *nicht* für immer die Bühne; waren sie im ersten Akt von der „Leiche aus Lykien“ (224 f.) daran gehindert worden, weitere Vorbereitungen für die im Hause des Chairestratos geplante Hochzeit zu treffen, dann dürfte doch die „Auferstehung“ des Totgeglaubten am Ende des vierten Aktes (491 ff.) zur Folge gehabt haben, daß die beiden clowns im fünften Akt zurückkehrten, um mit ihren losen Reden die Zurüstungen für den nun doch stattfindenden *γάμος* wiederaufzunehmen¹⁰⁰. Folglich hätten die uns nur als Rüpelepisoden kenntlichen Szenen 216 ff. und 233 ff. entsprechende Auftritte des Schlusses vorbereitet.

326 f. wird eigens die Unvorsichtigkeit des Smikrines betont; natürlich erweist sich diese später als eine wesentliche Ursache für das Scheitern seiner Pläne. Ein anderer hervorstechender Charakterzug des Alten ist sein Mißtrauen, das er öfter im Zusammenhang mit der Kleostratosbeute hegt (154 ff., 275, 397). Gaiser¹⁰¹ schließt nun von F I Austin, in dem allgemein vom Argwohn der Besitzenden gesprochen wird, darauf, daß Smikrines die Wertsachen irgendwann im dritten oder vierten Akt in sein Haus sperrte und dort ängstlich bewachte. Schließlich wüßten wir gerne, ob das eifrige Bemühen des Alten, seiner Umwelt gegenüber so zu tun, als sei er gar kein *φιλάργυρος*, das so auffällig oft hervorgehoben wird (85 ff., 95 f., 149 ff., 175 ff., 254 f., 395 f.), sich später dramaturgisch irgendwie auswirkte.

Immerhin können wir an einem schönen Beispiel Menanders Kunst des „semina spargere“ in der *Ἀσπίς* zeigen: In seinem Verzweiflungsmonolog nach dem Streit mit Smikrines ruft Chairestratos aus: „Sterben möchte ich möglichst schnell,

98 Diesen Vergleich zieht Gaiser, *Der Schild*, Zürich 1971, 16

99 M. E. haben Mette (Zweiter Nachtrag zu: *Der heutige Menander*, *Lustrum* 13, 1968, 535 - 568, 541) und Lloyd-Jones (aaO 183) unrecht, wenn sie Daos 299 *ἀνίστασο* ins Haus rufen, Chairestr. also hinterszenisch zusammenbrechen lassen. Vgl. dagegen Gaiser aaO 41 f. und die *Ἡρακλεΐδαι* des E.: 607 bricht Iolaos, Beschützer der Herakliden, nach einem Monolog auf der Bühne zusammen, bleibt während des Chorliedes – das dem Monolog des Chaireas *Ἀσπίς* 284 - 98 entspräche – liegen und wird in der nächsten Szene vom *θεράπων* zum Aufstehen aufgefordert (633 ff.).

100 Vgl. Gaiser aaO 8, 12 f., 61 ff. und Lloyd-Jones aaO 189

101 aaO 9, 55 f.

bevor ich mitansehen muß, was ich nie erwartet hätte!“ (282 f.). Was hier und einige Verse später (οὐ μὴ βιώ, μὰ τοὺς θεοὺς 314) als façon de parler gemeint ist, geht überraschenderweise bald darauf sozusagen in Erfüllung: im Dienste der Intrigue soll Chairestratos sich tot stellen, wie Daos vorschlägt: ὁ γὰρ ὑπεῖπας ἄρ [ρίως],/ δόξαι σε δεῖ νῦν (330 f.). Zur „göttlichen Motivierung“ der Handlung s. u. S. 109 f.

2.2.3. Die Exposition in der Σαμία

2.2.3.1. Moschions Prologrhesis als „Eingang“ der Σαμία

Die Σαμία wird wieder von einer Prologrhesis eröffnet. Diesmal ist der Sprecher aber kein Gott¹⁰², sondern der Protagonist persönlich, der hier mit eigenem Vortrag beim Publikum für seine und seiner Mitspieler Angelegenheiten wirbt. Trotz der lückenhaften Überlieferung – vor 1 fehlen etwa 5 Verse, zwischen 29 und 35 ungefähr 22 Verse und vier Halbverse, nach 56 vielleicht 5 bis 7 Verse – können wir uns ein recht gutes Bild davon machen, wie Menander in dieser Prologrhesis die Expositionsfunktionen des Eingangs erfüllt hat.

Die Σαμία ist das Drama von (Pflege-)Vater und (Pflege-)Sohn, die – dies die dramatische Verwicklung – lange Zeit aneinander vorbei reden, weil beider Verhalten durch eine außerordentliche Befangenheit und Schamhaftigkeit dem anderen gegenüber bestimmt ist. Moschions Prologrhesis führt uns in die von den Hemmungen und der gegenseitigen Zurückhaltung der Hauptakteure getragene Atmosphäre ein, die zu einem wesentlichen Teil das Stück beherrscht: viermal vernehmen wir leitmotivisch das Wort ἀσχύνησθαι (23, 27, 47, 48 - vgl. 67!), davon zweimal in zwei aufeinanderfolgenden Versen am betonten Versende.

Da wir hier nur die eine Partei – den Sohn – hören und nicht ahnen können, daß der Vater längst von sich aus beschlossen hat, was der Sohn von ihm zu erbitten sich nicht getraut, nämlich die Heirat mit der armen Nachbarstochter, die ein Kind von Moschion hat, macht uns die Prologrhesis gespannt darauf, was es für Konflikte zwischen Vater und Sohn geben wird. Vorläufig zeigt sich noch

¹⁰² Mette (mdl.) beharrt nach wie vor darauf, daß vor dem Auftritt des Moschion 1 ff. eine Göttin Ἀκηδεῖα eine Prologrhesis gesprochen habe (vgl. das Lemma zu F 249 = Σαμία 163 f. in der F-Handschrift des Io. v. Stob.). Diese soll begründet haben, warum der *reiche* Demeas der Verlobung seines Zögling mit der Tochter des *armen* Nikeratos zugestimmt hat, was Mette unbedingt motiviert haben will. Wenn man überhaupt nach einer Erklärung dieser Frage suchen muß (vgl. dagegen Jacques, Samienne, Paris 1971, XL: „Je ne sais si Ménandre s'est plus soucié de réalisme en ceci que lorsqu'il faisait coexister sur le décor...riches demeures et pauvres maisons.“ und Mme. Dedoussi, *The Samia*, *Entretiens sur l'antiquité classique* 16, Vandoeuvres-Genève 1970, 157 - 180, 178: „The decision is ἔξω τοῦ δράματος and there is no need to ask why they so decided.“), so kann diese sehr gut von Demeas selbst gegeben worden sein, am ehesten in dem Monolog 163 ff. (mit Lücke von ca. 27 Versen). Im übrigen setzt Mettes Annahme nicht nur Blattaussfall, sondern damit auch falsche Seitenzählung voraus: im Papyrus trägt die zehnte Seite „vorschriftsmäßig“ die Nummer τ.

kein Weg, denn Moschion offenbart sich in seiner Rede als der typische zögernd-hilflose Liebhaber.

Es ist ein besonderer Kunstgriff des Dichters, diese durch den Stoff bedingte abwartende Haltung seines Helden dazu genutzt zu haben, ihn die Funktion des *προλογίζων* ausüben zu lassen, welcher eben Muße benötigt für einen Vortrag, der die Zuschauer für das Stück gewinnen soll. Moschion sagt auch ausdrücklich: *τὰ πράγματα/ ἡμῶν δίδεμι πάντ' ἄγω γάρ πως σχολήν* (19 f.) – so viel Muße hat er sogar, daß seine Prologrhesis die nach unserer bisherigen Kenntnis ungewöhnliche Länge von fast hundert Versen erreicht. Diese und andere Stellen, an denen sich der Prologsprecher direkt an sein Publikum wendet (5, 47 f., vielleicht 13¹⁰³ und 33), tragen mit bei zu dem in einer Prologrhesis üblichen Plauderton. Auch wenn wir, da die ersten Verse der Rhesis verlorengegangen sind, nicht wissen, wie Moschion seinen Auftritt motivierte, so deutet doch seine gemütliche, langatmige Sprechweise darauf hin, daß er den typischen *προλογίζων* agiert, der vom Publikum Aufmerksamkeit und Wohlwollen heischt, nicht aber zur Kategorie der unglücklichen Liebhaber gehört, die mit einer Anrufung von Nacht, Tag, Mond oder Sonne höchst theatralisch eine Komödie eröffnen können. Solche *ἀμυχανία*-Monolge haben *Μισούμενος*¹⁰⁴ und *Ἀπιστος*¹⁰⁵ als Eröffnungsszene; der „Mercator“ macht sich bekanntlich darüber lustig¹⁰⁶. In der *Σαμία* dagegen hat Menander es verstanden, einen Schauspieler sowohl als *προλογίζων* die dramatische Funktion ausüben zu lassen, die sonst dem an der Handlung nicht beteiligten Gott zufällt, als auch die Rolle des Protagonisten spielen zu lassen, der die szenische Aktion eröffnet¹⁰⁷.

2.2.3.2. Die Information über Handlung und Personen in der *Σαμία*

Von der „Desintegration einer Doppelhandlung“, wie Schäfer sie am *Δύσκ.* beobachtete¹⁰⁸, kann man im gewissen Sinne auch bei der *Ἀσπίς* sprechen, was freilich in diesem Stück auf ganz anderen Voraussetzungen beruht: während die Kleostratoshandlung, die in den drei Eröffnungsszenen und der ersten Hälfte der Tyche-rhesis breit exponiert wird, von da an bis zum Ende des vierten Aktes ruht, werden die Akte II - IV – also der weitaus größere Teil des Dramas – von dem Geschehen um Smikrines getragen, das sich mehr und mehr zu einer von eigenen Gesetzen getragenen Intrigenhandlung entwickelt. Nur dadurch, daß Kleostratos gegen Ende des Dramas auftritt und wie ein *θεός ἀπὸ μηχανῆς* verhindert, daß die Intrigenhandlung selbständig zum Ziel gelangt, wird im Schlußakt der strukturelle Zusammenhalt wiederhergestellt. Gegenüber dem *Δύσκ.* und der *Ἀσπίς*, die ja auch den Rüpel szenen verhältnismäßig breiten Raum geben, fällt an der *Σαμία* – wo

103 13ⁱⁿ ist wohl mit Oguse, Jacques und M. D. Macleod, CR N. S. 20, 1970, 289 f. [*αὐτοί*] zu ergänzen; s. u. S. 49.

104 s. u. S. 58 ff.

105 s. u. S. 63 ff.

106 s. o. S. 12

107 Zum Ganzen vgl. Jacques, Samienne, Paris 1971, LX-LXIII

108 s. o. S. 21 f.

ein Koch nur vorübergehend als *βωμολόχος* fungiert (357 - 390) – die Geschlossenheit der dramatischen Struktur auf¹⁰⁹, die bewirkt wird durch das stets auf den Gegenüber bezogene Spiel von Vater und Sohn, auf deren scheinbarer Antinomie der gesamte Konflikt beruht. Die straffe *οικονομία* hat auch zur Folge, daß der Zuschauer verhältnismäßig rasch über Handlung und Person informiert ist.

Wenn wir dennoch für die Analyse eine „Demeaslinie“ und eine „Moschionlinie“ unterscheiden, so deshalb, weil diese beiden Linien getrennt voneinander exponiert werden. Zunächst unterscheiden wir in der Prologrhesis einen „Demeasteil“

(..5 - 29..) und einen „Moschionteil“ (..30 - 57..), und dann finden wir wieder in den übrigen Szenen des ersten Aktes zwei durch eine Handlungspause (= leere Bühne 95/96) voneinander getrennte Szenengruppen, von denen die eine die „Moschionlinie“ weiterführt (..58 - 95), die andere die „Demeaslinie“ (96 - 119..).

Der „Demeasteil“ der Prologrhesis vermittelt die Vorgeschichte der „Demeaslinie“: Der reiche Demeas hat seinem Pflegesohn Moschion eine großzügige Erziehung zuteil werden lassen, die uns Moschion mit dankbaren Worten schildert (7 - 18). Er lebt mit der Hetäre Chrysis im Konkubinat; wie er zu dem Mädchen kam, stand in der Lücke zwischen 29 und 30 – die Interpreten sind sich einig, daß Moschion den „Freiwerber“ machte¹¹⁰. Vor längerer Zeit ist Demeas zusammen mit seinem Nachbarn, dem armen Nikeratos, auf eine große Reise gegangen; auch das muß in einer verlorenen Verspartie der Rhesis gestanden haben (vgl. 53!). Die Szenen 96 ff. geben die gegenwärtige Situation: die beiden Väter haben auf der Reise die Hochzeit ihrer Kinder vereinbart, die sie an „irgendeinem Tag“ (116: Dem. zu Nik.) veranstalten wollen.

Ebenso vermittelt der „Moschionteil“ der Prologrhesis die Vorgeschichte der „Moschionlinie“ – Vergewaltigung der Nachbarstochter, deren Niederkunft, Moschions Heiratsversprechen, die Betreuung des Kindes durch Chrysis –, während die Szenen ..58 ff. in die gegenwärtige Situation einführen. Erschreckt durch die plötzliche Rückkehr des Pflegevaters – für diesen Zeitpunkt hatte der junge Mann die Hochzeit versprochen (52 f.) – stimmt Moschion dem Rat Parmenons zu, Chrysis solle das Kind für das ihre ausgeben, und beschließt, eine Rede einzuüben, mit der er seinen Vater zur Genehmigung der Heirat bewegen will.

Im Dialog von Vater und Sohn am Anfang des zweiten Aktes (127 - 166..) vereinen sich die beiden Linien. Zwar ist der Text hier erheblich zerstört, aber wir

¹⁰⁹ Sollte man diesen Befund als weiteres Indiz für die späte Entstehung der Komödie werten? Während man früher, als die *Σαμία* nur in der Kairoer Überlieferung greifbar war, einstimmig von einem Jugendwerk Menanders sprach – man schlug ja, als endgültige Gewißheit über den Titel noch nicht gegeben war, sogar vor, in dem Stück die Erstkomödie *Ὀργή* zu sehen! – betrachten jetzt mehrere Forscher die *Σαμία* aus verschiedenen Gründen als späteres Werk: vgl. Wehrli, Ludwig und Dedoussi in der Diskussion über den *Σαμία*-Vortrag von Dedoussi, aaO 173 f.; von Handley, Turner und Sandbach erfolgte kein Widerspruch. Treu, Humane Handlungsmotive in der *Samia* Menanders, RhM 112, 1969, 230 - 254, 241 meint dagegen: „Die sehr überlegte Komposition, die meisterhafte Ökonomie und Charakterzeichnung dürften kaum gegen eine Frühdatierung angeführt werden“.

¹¹⁰ Stoessl, Die neuen Menanderpublikationen der Bibliotheca Bodmeriana in Genf, RhM 112, 1969, 193 - 229, 196; Mette, Moschion ὁ κόσμος, Hermes 97, 1969, 432 - 439, 436; Mme. Dedoussi aaO 161; Jacques, Samienne, 4 A. 7

erkennen deutlich die Ausgangssituation des dramatischen Konfliktes: Obwohl Moschion seinem Pflegevater verschweigt, daß er der Vater des Kindes ist, und Demeas sich damit abfinden muß, daß er einen Bastard im Hause hat, einigen sich beide darauf, daß heute noch γάμος sein soll. Der Zuschauer, der über die wahren Hintergründe informiert ist, erwartet nun mit Spannung die Schwierigkeiten, die sich unweigerlich aus einer solchen verwickelten Lage ergeben müssen.

Die Reste eines Dialoges zwischen Demeas und Nikeratos in der zweiten Hälfte des zweiten Aktes (167 - 189) lassen vorübergehende Schwierigkeiten zwischen den beiden Vätern nur erraten; fraglich ist, ob der Zuschauer hier noch Informationen erhielt, die zum Verständnis der weiteren Handlung wissensnotwendig waren – soweit wir die etwas komische Figur des Nikeratos kennen, wird dieser wahrscheinlich höchstens ein paar alberne Einwände gegen eine so überstürzte Hochzeit vorgebracht haben, oder die Frau hatte Bedenken geäußert, daß ihr armer Mann mit dem reichen Nachbarn einen Ehekontrakt abgeschlossen hatte; der Gedanke liegt nahe, daß die Szene allenfalls auf den Gang der Handlung retardierend wirkte und dem Zuschauer Grund zum Lachen gab. Viel spricht also dafür, daß die Information über die Handlung mit dem Dialog zwischen Moschion und Demeas abgeschlossen war.

Es fällt auf, daß alle Personen außer dem Koch, der ja nur kurz auftritt, im ersten Akt auf der Bühne erscheinen, und daher enthält dieser auch das wesentliche Material zur Exposition der Personen. Leider verwehren uns auch hier – in noch größeren Maße als bei der Abgrenzung der Informationen über die Voraussetzungen der Handlung – die Lücken einen geschlossenen Eindruck. So entnehmen wir z. B. den ersten Worten des Nikeratos (106 ff.), daß er eine Art „simple Simon“ ist (was zum Verständnis seines Verhaltens im vierten Akt, besonders 589 ff., wichtig ist), aber dieser Charakterzug kann durchaus in einem der beiden Monologe, die das Stück eröffnen – Moschion 1 ff. und Chrysis 58 f. –, schon genannt worden sein.

Über Stand, Beziehungen und Charaktere der beiden Hauptpersonen unterrichtet ziemlich ausführlich die Prologrthesis – vgl. 6: τὸν ἐκείνου διεξελθῶν τρόπον –, aber ein Charakterzug, der Vater und Sohn gleichermaßen eignet, fehlt in der Prologrthesis: aus den Worten des Parmenon (72 f.) und der Chrysis (80 f.) entnehmen wir, daß sowohl der Alte, als auch sein Zögling „κακῶς ἐπαῖν“. Nehmen wir einmal an, der schamhafte Moschion (vgl. 47 f.) habe diese für die spätere Handlung so wichtige Information unterschlagen, dann bleibt immerhin noch die Möglichkeit, daß die Hetäre in ihrem Monolog die beiden Liebhaber näher beschrieb. Treu, der entsprechende Vermutungen hegt, hält auch für denkbar, daß Chrysis außerdem eine knappe Charakteristik des Nikeratos gab; er meint, daß dessen Neigung zum Jähzorn der Grund dafür gewesen sein könnte, warum das Kind nicht bei seiner Mutter, sondern im Hause des Liebhabers untergebracht war – im erhaltenen Text wird uns das nämlich nirgendwo erklärt¹¹¹. Gleichzeitig wären die Wutausbrüche des Nikeratos im vierten Akt vorbereitet worden. Auch zur Charakteristik der Chrysis

müßte in einer der Lücken mehr gesagt worden sein, als aus dem Erhaltenen zu ersehen ist; sie tritt zwar selbst wenig in Erscheinung, aber ihre Gestalt – die der Komödie ihren Namen gab – ist doch für das Geschehen von einiger Bedeutung.

2.2.3.3. Die Motivierung der Handlung in der *Σαμία*

Als Demeas am Anfang des dritten Aktes durch Zufall erfahren hat, daß Moschion der Vater des Kindes ist, das, wie man ihm zuvor versichert hatte, seine Geliebte Chrysis zur Welt gebracht hat, da erwartet man mit gutem Grund – und so wird auch der Zuschauer gedacht haben –, daß der Alte seine ganze Wut gegen den Zögling richten wird, der ihm, wie er glauben muß, Hörner aufgesetzt hat. Wir wollen dem Theaterpublikum Menanders nicht zu viel an Kenntnis der klassischen griechischen Tragödie zutrauen, aber die Geschichte von Hippolytos und Phaidra wird er irgendwie gekannt haben, und wenn dort Theseus den Sohn verfluchte, dann, muß sich der Zuschauer sagen, wird auch der Komödienvater nicht eben zimperlich mit seinem Sohn umspringen.

Hinzu kommt, daß bisher einiges geschehen ist, was dem Alten den Verdacht aufdrängen müßte, Moschion habe vorsätzlich gegen ihn gehandelt. Wenn wir die Lücke 29/30 richtig ergänzen¹¹², hat Moschion sich tatkräftig eingesetzt, als es galt, Chrysis für die Verbindung mit Demeas zu gewinnen. Außerdem hat Moschion sich noch einen Akt zuvor, als der Vater den „Bastard“ ἐς κόρακας schicken wollte (132 ff.), energisch für das Kind eingesetzt: „Bei allen Göttern“, hatte er pathetisch ausgerufen, „ist nicht jeder Mensch/ von vornherein echtbürtig zu benennen?“ (137 f.). . . „Ich glaube nicht,/ daß Abkunft sich von Abkunft unterscheidet./ Bei nicht betrachtet ist ein guter Mensch/ ein echter Sohn, der Schlechte Bastard nur.“ (140 ff.)¹¹³

Alles spricht also gegen Moschion, aber das Unerwartete geschieht: Demeas läßt alle Schuld auf Chrysis und jagt sie mitsamt dem Kind aus dem Haus. Was hat ihn zu einer so überraschenden Tat veranlaßt? Ein Monolog, in dem er seine verzweelte Lage überdenkt gibt die Erklärung (325 - 356): die Hetäre muß den vom Wein berauschten Jüngling verführt haben, ihn, der doch stets κόσμιος und σώφρων gegen alle Mitmenschen war (344 f.). Demeas wiederholt hier einen Gedanken, den er gleich nach Entdeckung der peinlichen Affäre schon einmal geäußert hatte: ὅντοιδα γὰρ τῷ μειρακίῳ, νῆ τοὺς θεοὺς,/ καὶ κοσμίῳ τὸν πρότερον ὄντι χρόνον εἶ/ καὶ περὶ ἐμ' ὥς ἐνεστὶν εὐσεβεστάτῳ. (272 - 74). Und weiter: Moschions Abkunft? – die sei schon gar nicht für diesen Frevel verantwortlich zu machen: οὐδ' εἰ δεκάκις ποητός ἐστι, μὴ γόνῳ/ ἐμὸς υἱός/ οὐ γὰρ τοῦτο, τὸν τρόπον δ' ὀρώ. (346 f.). Man hört und staunt: sehr wohl hat Demeas also das auffällige Plädoyer Moschions für den Adel des Charakters im Gedächtnis behalten, aber statt eine ungefeimte Heuchelei dahinter zu vermuten, wie doch nahe läge, angesichts der

¹¹² s. o. S. 35 mit A. 110

¹¹³ Übers. W. Morel, Das Mädchen von Samos, Gymn. 65, 1958, 492 - 511. Gymn. 77, 1970, 265 - 282.

Tatsache, daß Moschion selbst der Vater des „Bastards“ ist, für den er so hohe Worte fand, sieht Demeas nur die edle Gesinnung und legt dem Zögling die Worte zum Guten aus.

So überraschend aber Demeas' Verhalten auf den ersten Blick erscheinen muß, so gut ist es doch schon im frühen Drama motiviert worden in einer sorgfältigen Exposition: darum nämlich hatte Menander innerhalb der Prologrhetik der Beschreibung des ausgezeichneten Verhältnisses von Pflegevater und Pflegesohn so breiten Raum gewidmet, darum hatte er den *προλογίζων* Moschion selbst so auffällig betonen lassen, daß er Demeas gegenüber immer *κόσμιος* gewesen sei, damit der Zuschauer im dritten Akt an dem überraschenden Verhalten des Demeas keinen Anstoß nehme.

Max Treu hat gleich nach der Veröffentlichung der neuen *Σαμῶτα* die „Motivierung der Handlung in den zwei Anfangsakten“¹¹⁴ untersucht und dabei vor allem die „humanen Handlungsmotive“ aufgezeigt; er war es auch, der sofort auf die „Wiederkehr bestimmter Leitwörter“ verwies und zum dreimaligen Vorkommen des Wortes *κόσμιος* bemerkte, es lohne sich, „auf derlei ‚bestätigte‘ Aussagen bei Menander zu achten“¹¹⁵. Besondere Aufmerksamkeit schenkte Treu dem „Motiv der unterlassenen Information“¹¹⁶. Wie ein roter Faden, so zeigt er, zieht sich durch das Drama der Gedanke, daß „blindes Vertrauen“, wie der Vater es dem Sohn entgegenbringt, „obwohl schönstes Zeichen aufrichtiger Freundschaft, zumindest eine Erschwernis, wenn nicht eine Gefahr mit sich bringt“¹¹⁶. Im zweiten Akt hatte Demeas sich voreilig als ein „Wissender“ gegeben: als Moschion in Bezug auf sein Verhältnis zu Plangon zweideutig zu ihm gesagt hatte: „Da du von dieser Sache gar nichts weißt,/ kannst du nicht einsehn, daß mir's ernst damit,/ und kannst mir darin nicht behilflich sein.“, hatte Demeas ihm erwidert: „Ich weiß nicht, daß dir's ernst ist? Jetzt versteh' ich . . .“ (151 ff.)¹¹⁷, in Wirklichkeit aber hatte er gar nichts verstanden und beschwor nun durch sein *ἀγνοεῖν* die Verwicklungen des Dramas herauf. Erst in seiner Schlußrede kommt er zur Einsicht: *ἡγνόησ' ἡμάρτον, ἐμάνην* (703).

Sehr reizvoll wird das „Wahnsinnsmotiv“ durchgeführt¹¹⁸. Von seiner Reise nach Byzanz zurückgekehrt, erzählt Demeas 96 ff. von der *ἀηδία πραγμάτων*,^{118a} die allgemein am Pontos herrsche, und wünscht sich nun das Gegenteil von seinem lieben Athen. Statt dessen gibt es in der Heimatstadt sofort die größten Schwierigkeiten, über die Demeas in solche Wut gerät, daß er seine Geliebte aus dem Hause jagt. Als Nikeratos von der Vertreibung der Hetäre erfährt, hält er seinen Nachbarn für wahnsinnig und führt dessen Betragen auf das ungesunde Klima am Pontos zurück (416 f.). Im folgenden vierten Akt scheint jedoch er derjenige zu sein, den die Krankheit des

114 aa0 244

115 aa0 235 A. 20

116 aa0 245

117 Übers. Morel aa0; z. St. vgl. Treu aa0 243, 249

118 Vgl. Stoessl aa0 198

118a Vgl. 434 *ἀηδία τις συμβέβηκεν ἔκτοπος*

Wahnsinns ergriffen hat, denn er rast und tobt dort über alle Maßen (vgl. 416 Δημέας χολᾷ mit 563 οὔτοι (= Nikeratos) μεγαχολᾷ).

2.2.4. Zusammenfassung

Die Analyse der Expositionen von drei gut erhaltenen Komödien hat klar gezeigt, daß Menanders Dramaturgie keinen geschlossenen Expositionsteil kennt, die Funktion des ersten Aktes also nicht mit „Exposition“ beschrieben werden kann. Allein der „Eingang“ hat feste Grenzen; er ist auf die Prologrhexis und die Szenen, die dieser vorausgehen können, beschränkt. Informationen für den Zuschauer und Szenen, welche das spätere Geschehen motivieren und vorbereiten, verteilen sich dagegen – je nach den Erfordernissen von Fabel und Struktur – über die Handlung des ersten und zweiten Aktes. Die szenische Aktion beginnt nicht „nach der Exposition“, sondern mit dem ersten Auftreten von Personen der Handlung; eine „eigentliche Handlung“ gibt es also nicht.

Wir unterscheiden drei verschiedene Formen des „Eingangs“, in dem der Dichter in die Stimmung seines Stückes einführt, durch ein knappes Argumentum Spannung weckt und Aufmerksamkeit und Wohlwollen der Zuschauer heischt. *Δύσκ.* und *Σαμία* beginnen mit einer Prologrhexis; im ersten Stück wirbt der heitere Hirtengott Pan für die Komödie, im zweiten Stück vertritt der Protagonist Moschion selbst die Interessen der am Stück beteiligten Personen. Die *Ἀσπίς* beginnt mit szenischer Aktion, die absichtlich aufregend wirkt und den Zuschauer zum Kombinieren anregt; anschließend tritt Tyche als Prologsprecherin auf, geht direkt auf die Fragen ein, die die Eröffnungsszenen aufgeworfen haben, und gibt das Argumentum.

Von der Struktur eines Stückes hängt es ab, wieviele Szenen der Dramatiker zur Information seines Publikums über Vorgeschichte, gegenwärtige Situation und zukünftige Aussichten der Handlung benötigt. Im *Δύσκ.* unterscheiden wir im ersten Akt zunächst zwei Haupthandlungsstränge, die „Knemon-“ und „Sostratos-handlung“; diese erhalten von zwei Nebenhandlungssträngen, der „Gorgias-“ und der „Opferhandlung“, wichtige Impulse. Der Zuschauer ist erst dann über die Voraussetzungen der Handlung ausreichend informiert, wenn der Dichter alle vier Handlungsstränge exponiert hat. Ähnlich verhält es sich mit den zwei Handlungssträngen der *Ἀσπίς*, der „Wiedererkennung-“ und der „Intrigenhandlung“, die im ersten und zweiten Akt exponiert werden. Die *Σαμία* kennt nur eine Handlung, das geschlossene Zusammenspiel der beiden „Antagonisten“ Demeas und Moschion. Die Impulse, die von beiden auf die Handlung ausgehen, werden im ersten Akt in zwei getrennten Linien exponiert, die sich in der ersten Szene des zweiten Aktes im Dialog der beiden schneiden.

In allen drei Stücken trugen wir auch die Informationen über die Hauptpersonen, ihre Beziehungen untereinander, ihre Absichten und ihre Charaktere zusammen und konnten dabei – soweit es der Überlieferungszustand gestattete (in der *Σαμία* fehlt einiges vom ersten und zweiten Akt) – aus den verstreuten direkten und indirekten Hinweisen „Steckbriefe“ zusammenzustellen.

Die Motivierung der Handlung ließ sich nur an *Δύσκ.* und *Σαμία* nachweisen, da die zweite Hälfte der *Ἀσπίς* zerstört ist. Wir beobachteten, daß die ausgiebigen Informationen über Charaktere und Beziehungen einzelner Personen nicht einer Freude am Detail entspringen, die dramatisch funktionslos wäre, sondern Indizien sind, die sich in der späteren Handlung als frühe Motivierung überraschender Handlungsmomente herausstellen. Ebenso bereitet der Dichter in seiner Exposition durch ganze Szenen, deren Bedeutung der Zuschauer nicht gleich versteht, spätere Entwicklungen vor. Die Untersuchung des Verhältnisses von Prologgott und Handlung in *Δύσκ.* und *Ἀσπίς* haben wir für den letzten Abschnitt des Expositions Kapitels aufgespart.

2.3. Die Exposition in Komödien, die fragmentarisch oder in römischer Bearbeitung überliefert sind

2.3.1. Der Eingang

Es ist ein besonderer Zufall, daß wir mit den drei Komödien des Papyrus Bodmer zugleich drei von den vier Formen des Drameneingangs, die Menander verwendet, vorstellen konnten: zwei von ihnen haben eine externe Prologrthesis – im *Δύσκ.* spricht diese ein Gott, in der *Σαμία* eine dramatis persona –, die *Ἀσπίς* dagegen hat eine interne Prologrthesis, die ein Gott spricht. Als vierte Form ergibt sich von selbst die interne Prologrthesis einer dramatis persona¹¹⁹, die sich auch aus den Fragmenten und den lateinischen Bearbeitungen menandreischer Komödien rekonstruieren läßt, wie wir noch sehen werden.

Die Frage, warum Menander das eine Mal einen Gott, ein andermal eine dramatis persona die Prologrthesis sprechen ließ, können wir aus Mangel an Material bisher nicht beantworten. Nur eins können wir sicher sagen: in einer Komödie, in der es eine Wiedererkennung gab, sprach immer ein Gott die Prologrthesis, denn er allein durchschaute die den Personen des Stücks am Anfang noch unbekannten personellen Beziehungen und konnte entsprechende Voraussagen machen. Die Tatsache jedoch, daß auch Komödien ohne Wiedererkennung einen *θεὸς προλογίζων* haben können – wir kennen bereits das eine Beispiel des *Δύσκ.* –, verbietet das Aufstellen einer Regel.

Zweifellos konnte der Komödiendichter sein Publikum rascher in Spannung versetzen, wenn er es gleich mit der ersten Szene *medias in res* stellte, es unmittelbar mit szenischer Aktion konfrontierte, mit einem erregenden Moment geradezu schockierte, als wenn er den behaglich plaudernden *προλογίζων* ein Stück eröffnen ließ. Mit ihrem nüchternen, distanzierten Vortrag verhilft die Prologrthesis am Anfang eher dazu, daß man sich in Erwartung kommender Ereignisse trotz einiger Spannung gleich einer gewissen Ruhe hingibt, während im Falle einer externen

119 Für die *Nea* ist diese Form durch *Ἀλαξών*/Miles Gloriosus gesichert.

Prologrheis die Eingangsszenen, wenn sie besonders aufregend wirken, eine dramatische Stimmung erzeugen, die durch das anschließende Einlenken der Prologrheis dann nicht mehr so leicht aufgehoben werden kann.

Es erhebt sich sofort die zweite Frage, welche Absicht denn Menander jeweils leitete, wenn er die Prologrheis einmal an den Anfang stellte, dann wieder eine oder mehrere Szenen vorausgehen ließ. Auf den ersten Blick mag die oft vorgebrachte Ansicht bestechend sein, der Dichter habe in seinem frühen Schaffen die externe Prologrheis, die er oder schon seine Vorgänger von Euripides übernahmen, nach dem Muster des Tragikers an den Anfang gesetzt, in reiferen Jahren aber sich der dramaturgisch „fortschrittlicheren“ Technik bedient¹²⁰. Zufällig wissen wir, daß der Δύσκ., der mit der Prologrheis anhebt, als ein frühes Stück zu gelten hat. Ließen sich nun die fraglichen anderen Dramen, die Eingangsszenen vorausschickten, einer späteren Schaffensepoche zuordnen, so wäre der Nachweis einer Formentwicklung geglückt. Da diese jedoch nicht einmal grob datiert werden können, daneben viel dafür spricht, daß die Σαμία – mit externer Prologrheis – ein späteres Werk ist¹²¹, bleibt die Möglichkeit offen, daß Menander den Eingang seiner Komödien nach Maßgabe des jeweiligen Sujets gestaltete; sowohl der Eingang der Ασπίς als auch der des Δύσκ. haben ja ihren besonderen Reiz.

2.3.1.1. Komödien mit externer Prologrheis; Prologrheisfragmente

Ξενολόγος (Δάρδανος) – Σικυνώνιος – Schatzkomödie/Aulularia –
Γεωργός (Ύδρία) – Ἐπίκληρος β̄ – Papyrus Didot b – Θαῖς – Κόλαξ
Λευκαδία – Μεσσηνία ἡ Ἀνατιθεμένη

Wir wollen zunächst die Stücke mit externer Prologrheis untersuchen. Leider ist von den Bruchstücken und den römischen Bearbeitungen, die hierher gehören, nur F 294 des Ξενολόγος als Teil einer externen Prologrheis wirklich gesichert; Theon von Alexandria, der die vier Verse zitiert, sagt ausdrücklich, daß sie ἐν ἀρχῇ der Komödie stünden¹²². Der Rhetor nennt die Verse 3 f., die eine Sentenz beinhalten, ein typisches Beispiel für „captatio benevolentiae“: ὁ γὰρ τελευταῖος στίχος ἐκ περιττοῦ πρόσκειται θηρώμενος μόνον τὸν παρὰ τῶν θεατῶν ἔπαυον. Hier wurde also eine der Expositionsfunktionen des menandreischen Eingangs beobachtet¹²³. Der Sprecher der Verse war vermutlich ein Gott.

Als ἀναγνώσις-Komödie hat auch der Σικυνώνιος einen θεὸς προλογίζων. Der Sorbonensis hat uns Reste seiner Rhesis erhalten; möglich, daß auch F 1 Kassel, wo von Philumene und Malthake die Rede ist, hierher gehört. In fünfzehn gut leserlichen Versen (1 - 15 Ka.) des Papyrusbruchstückes 2237 a hören wir von der

120 Vgl. z. B. Treu, Dyskolos, München 1960, 104; Jacques, Samienne, Paris 1971, LXII

121 s. o. S. 35 A. 109

122 Die Prologrheis des Δάρδανος stand nach Theon ebenfalls ἐν ἀρχῇ (F 96); ob sie auch die Verse des F 294 enthielt, geht aus dem Kontext nicht klar hervor (m. E. unwahrscheinlich).

123 s. o. S. 19 und u. S. 82

Entführung der Philumene und des Sklaven Dromon durch Piraten und vom Verkauf der beiden an den (älteren?) Sikyonier. Nach vier weiteren, verstümmelten Versen klafft zwischen 2273 a und b eine unbestimmbare Lücke: wenn keine ganze Kolumne verlorengegangen ist, fehlen 7 - 15 Verse. Was dann folgt, sind wieder Fetzen, aber die Versreste 23 f. Ka., die der *captatio-benevolentiae*-Formel Δύσκ. 45 f.¹²⁴ entsprechen, beweisen, daß wir es mindestens bis hierher noch mit der Prologrhesis zu tun haben. Nicht sicher zu entscheiden ist dagegen, mit welchen Versfetzen die Rhesis endet und mit welchen der anschließende Dialog eines Mannes und einer Frau (oder zweier Frauen?)¹²⁵, von dem auch nur Bruchstücke erhalten sind, beginnt. Lloyd-Jones möchte diesen Dialog wegen der Wendung λ|ογισμὸν ἀνδρικόν (25) gleich nach der Formel beginnen lassen¹²⁶, aber da im Δύσκ. nach den entsprechenden Versen noch drei weitere folgen, in denen der *προλογίζων* den Auftritt von zwei Personen ankündigt, wird man eher Merkelbach beipflichten, der in Erwägung zieht, daß οὐτοσί in 29 wie *τουτονί* Δύσκ. 47 eine Personenankündigung darstellt¹²⁷, und folglich auch noch die Verse 25 - 29 der Prologrhesis zurechnen.

Captatio-benevolentiae-Formel und Personenankündigung sind für uns deshalb wichtig, weil sie einen Hinweis auf die Stellung der Rhesis geben können. Wir wissen nämlich nicht, wieviele Verse vor dem erhaltenen Rhesisfragment fehlen und müssen deshalb zunächst offenlassen, ob der Rhesis Szenen vorausgingen oder nicht. Nun hat aber Kassel eine plausible Rechnung aufgestellt: er vermutet, daß eine Kolumne von 21 - 25 Versen vorher verlorengegangen ist, zählt die erhaltene 25 - 29 Verse dazu (+ 7 - 15 Verse Lücke zwischen 19 und 20), und kommt so auf eine externe Prologrhesis von 52 - 64 Versen, „also von angemessener Länge“¹²⁸. Nehmen wir dazu an, daß die Formel und die Personenankündigung nur am Ende einer externen Prologrhesis stehen konnten — im Falle einer internen Prologrhesis treten ja einzelne Personen schon vor dem *προλογίζων* auf, und dieser verweist dann höchstens mit οὗτος usw. auf eine dem Zuschauer schon bekannte Person¹²⁹ —, dann sieht es tatsächlich so aus, als sei der Gott des Σικ. in der ersten Szene der Komödie aufgetreten.

Ein Drittes kommt hinzu. Man nimmt allgemein an, daß eine eleusinische Gottheit — wenn nicht Demeter persönlich, so doch „one of the many minor divinities

124 s. o. S. 19

125 Für Mann und Frau: Mette, Bericht I, 82; für zwei Frauen: Lloyd-Jones, Menander's Sikyonios, GRBS 7, 1966, 131 - 157, 153 f.; ders., Notes on the Sikyonios of Menander, Emerita 34, 1966, 139 - 149, 141 f.; Kassel z. St. ist unentschieden. Viel mehr, als daß 39 ff. von Theron die Rede ist, können wir ohnehin nicht mehr feststellen. Wieso die „fragmentary lines following the prologue“ Lloyd-Jones den Eindruck erwecken, „that in this case the prologue did begin the play (GRBS 132)“, leuchtet nicht ein.

126 Emerita aa0 141

127 Über die Handlung des Sikyonios, Mus. Helv. 23, 1966, 172 - 180, 173 A. 7

128 Menanders Sikyonier, Eranos 63, 1965, 1 - 21, 19 f. Vgl. 'Ασπίς - 52, Δύσκ. - 49, Περικειρομ. - Rest 51, Cist. - 54 Verse.

129 Vgl. 'Ασπίς 106, Περικειρομ. 8 f., Ψευδηρακλής F 453

of the Eleusian cult“¹³⁰ — das Geschehen des Σικ. betreute; eine der wichtigsten Entscheidungen des Dramas wird ja am Altar dieser Gottheit gefällt. Wenn wir nun daran denken, wie Pan am Anfang des Δύσκ. die „panische“ Atmosphäre des Stückes bestimmt, dann liegt doch nahe, daß analog die eleusinische Gottheit des Σικ. zu Beginn dieses Stückes dessen „eleusinische“ Atmosphäre vorbereitete. Man wird bei aller Unsicherheit der hier vorgetragenen Argumente jedenfalls zugeben müssen, daß eine externe Prologrthesis als Eingang des Σικ. die größere Wahrscheinlichkeit für sich hat.

Unter den lateinischen Bearbeitungen menandreischer Komödien findet sich nur ein Stück mit externer Prologrthesis: die Aulularia des Plautus, wo auch ein Gott als *προλογίζων* fungiert. Ausgerechnet hier, wo die Ähnlichkeit mit der Panrthesis des Δύσκ. frappant ist, fanden vor und nach dem Δύσκ.-Fund von 1958 mehrere Forscher, daß Plautus vor der Prologrthesis eine oder mehrere Eröffnungsszenen des Originals gestrichen haben muß¹³¹. Die Anhänger dieser Auffassung vermissen in der Aulularia eine ausdrückliche Motivierung für das Handeln des Lyconides, der erst 682 auftritt, und vermuten deshalb, daß die „Schatzkomödie“ Menanders¹³² von einem Auftritt des „Lyconides“, etwa einem *ἀμνηχανία*-Monolog, eröffnet wurde. Außerdem stellte man fest, daß die 119 Verse, die bei Plautus die Szenen bis zur ersten Handlungspause umfassen — danach setzt man im allgemeinen das erste ΧΟΡΟΤ der ὁρlage —¹³³, für einen ersten Akt, der bei Menander mindestens 200 Verse umfaßt, zu wenig wären.

Zum Lyconides-Argument: als Begründung für die Streichung der „Lyconides“-Szene des Originals gibt man an, Plautus habe der zugkräftigen Wirkung halber in seiner Exposition die „Geizhalsszenen“ auf Kosten der „Liebhaberszenen“ in den Vordergrund geschoben. Kann das denn nicht ebensogut für Menander gelten? Schon der Dichter des Originals kann doch in einer Charakterkomödie in noch höherem Maße, als dies schon beim Δύσκ. der Fall ist, dem Geschehen um den Charaktertyp — hier den *φιλάργυρος* — gegenüber der Liebeshandlung den Vorrang

130 Lloyd-Jones GRBS aa0 155; vgl. Jaques, Samienne, Paris 1971, LX A. 2

131 Vgl. Wilamowitz, Schiedsgericht 136; Webster, StM 121 ff. (der aber, weil er a priori davon ausgegangen war, daß jeder Prologrthesis bei Menander Szenen vorausgehen müssen, nach der Entdeckung des Δύσκ. für wahrscheinlicher hielt, daß „Plautus has preserved the shape of the original.“ (StM 222)); Ludwig, Aulularia-Probleme, Phil. 105, 1961, 44 - 71. 247 - 262, 70 f. und Entr. s. I' Ant. cl. 16, 54 f. Teilweise vermutet man auch einen Auftritt der „Eunomia“ vor dem Gott; vgl. dagegen Mette, Ber. I, 196.

132 Von allen Vorschlägen, die zum Titel des menandreischen Originals gemacht wurden, befriedigt keiner. Das bedeutet aber noch lange nicht, daß man das Vorbild der Aul. Menander absprechen müßte, wie zuletzt wieder Sandbach versucht hat (Entr. s. I' Ant. Cl. 16, 97 f.; Handley widerspricht ihm 99 ff. mit überzeugenden Argumenten, während Lloyd-Jones GRBS 12, 1971, 190 A. 37 Sandbach beipflichtet und zusätzlich zu bedenken gibt, daß wir die Ἐκνρά wegen ihrer Ähnlichkeit mit Menanders Ἐπιτρέπ. auf Menander zurückführen würden, wenn wir nicht von der Autorschaft Apollodors wüßten.). Immerhin besteht doch die auffällige Ähnlichkeit von Aul. 300 mit der o. S. 19 zitierten Bemerkung des Chorikios über den menandreischen *φιλάργυρος*. Wir entnehmen ihr — wie Mette — den Namen Smikrines.

133 Vgl. Ludwig, Aulularia-Probleme aa0 62 und 67; Mette, Lustrum 10, 1965 (=Bericht I), 91.

gegeben und deshalb auf die sonst übliche Einführung des Liebhabers am Anfang des Dramas verzichtet haben. Übrigens tritt in den *Ἐπιτρέπ.*, soweit wir sehen, Charisios auch erst im vierten Akt erstmals auf¹³⁴.

Zum zweiten Argument: gewiß liegt es grundsätzlich nahe, daß man Akttrennung des Originals dort vermutet, wo in der lateinischen Bearbeitung nach einem bestimmten Szenenkomplex die Bühne leer wird, aber wie sehr man sich dabei auch versehen kann, wissen wir, seit wir eine Passage aus den *Bacchides* des Plautus mit der entsprechenden Passage in Menanders *Δὲ ἐξαπατῶν* vergleichen können. Dort finden wir nämlich das *ΧΟΡΟΥ*, das den zweiten Akt vom dritten abgrenzt, an einer Stelle, wo man es früher nicht vermutet hat, da man von der szenischen Veränderung, die Plautus hier vorgenommen hat, natürlich nichts ahnen konnte¹³⁵. Es ist daher keineswegs ausgeschlossen, daß der Dialog Megadorus-Eunomia (120 - 176¹³¹) bei Menander noch im ersten Akt stand und Plautus nur die Verse 176^v f. als Überleitung zur nächsten Szene hinzudichtete¹³⁶. Der erste Akt der „Schatzkomödie“ hätte dann eine dem ersten Akt der *Σαμία*¹³⁷ vergleichbare Struktur gehabt: Prologrthesis — Szenengruppe I, in der die Partei vorgestellt wird, von der der erste Teil der Prologrthesis handelt (Aul. 3 - 22: Euclio; Szenen 40 - 119: Euclio und Magd) — leere Bühne — Szenengruppe II, in der die Partei vorgestellt wird, von der der zweite Teil der Prologrthesis handelt (Aul. 23 - 36: Liebesaffäre, Onkel des Liebhabers exponiert; 120 - 176: Dialog Onkel — Mutter des Liebhabers). Websters Argument, die Megadorusszene gehöre „to the preparation rather than to the action proper“¹³⁸, gibt natürlich für die Frage, ob der zweite Akt im Original vor oder nach dieser Szene begann, gar nichts her, denn wie fragwürdig ein Verfahren ist, das mittels solcher Kriterien den „Expositionsakt“ der griechischen Vorlage in einer lateinischen Bearbeitung abgrenzen will, haben wir schon in der Einleitung (2.1.) zu diesem Kapitel zu zeigen versucht. Jedenfalls ist festzuhalten: die Kürze des „I. Akts“ der Aul. ist kein Argument für die Behauptung, daß Plautus vor der Prologrthesis Szenen gestrichen hat.

Es lassen sich nicht nur Einwände gegen die Annahme einer Streichung von Eröffnungsszenen vorbringen, sondern es gibt auch wesentliche Indizien, die dafür sprechen, daß die Prologrthesis des Lar die getreue Nachbildung einer externen Hausgott-Rhesis¹³⁹ des Originals ist. Wir haben bei der Besprechung der *Ἀσπίς* gesehen und werden bei anderen Komödien wiederfinden, daß bei Menander ein Prologgott, der nach Eröffnungsszenen auftritt, gleich in den ersten Worten seiner Rhesis auf das, was der Zuschauer bisher gesehen hat, Bezug zu nehmen pflegt¹⁴⁰. Trat also

134 Mag sein, daß „Lyconides“ bei Menander schon in einer früheren Szene auftrat als bei Plautus — aber muß das die Eröffnungsszene des Stücks gewesen sein?

135 Text (POx nondum numer.) und Diskussion bei Handley, *Menander and Plautus, A Study in Comparison*, London 1968.

136 Vgl. o. S. 6 mit A. 6

137 s. o. S. 35 f.

138 StM 124; vgl. dagegen Ludwig, zit. o. S. 4

139 Wahrscheinlich hieß der Gott bei Menander *Ἑστία*; vgl. Webster StM 123, Mette, Bericht I 195; dagegen Ludwig, Phil. aaO 46 f.

140 s. o. S. 29 f.; s. u. S. 55, 57, 88

bei Menander vor dem Hausgott der junge Liebhaber, sein Sklave oder seine Mutter auf, dann muß Plautus die Rhesis seines Lar von Grund auf umgeschrieben haben, denn dort wird gerade die Lyconidesaffäre erst gegen Ende erzählt¹⁴¹.

Nun läßt sich jedoch die Larrhesis von ihrem ersten Vers an Stück für Stück, zum Teil wortwörtlich, mit der Pansrthesis des Δύσκ. – also einer externen Prologrthesis – vergleichen, angefangen von der Motivierung des Auftretens (vgl. Δύσκ. 1 f. (νομίζετ') ... ὁθεν προέρχομαι mit Aul. 3 „unde exeuntem me aspexistis“), über die Schilderung der κόρη (Δύσκ. 34 ff. - Aul. 23 ff.), die Gliederung in zwei den Handlungssträngen entsprechende Teile, die Vorverweise (Δύσκ. 44 ποῶ - Aul. 31 „faciam“) bis hin zur Personenankündigung (Δύσκ. 47 ff. - Aul. 37 ff.); haben wir letztere einmal beim Σκ. als Indiz für eine externe Prologrthesis gewertet¹⁴², so gibt jetzt ein weiterer Fall in einer lateinischen Prologrthesis eine zusätzliche Bestätigung. Angesichts dieser Fülle von Anklängen wird man schwerlich an eine durchgreifende Änderung an der Rhesis des Originals glauben, welche anzunehmen aber derjenige nicht umhinkann, der dieser Originalrthesis Eröffnungszenen vorausschicken will.

Bedenken wir schließlich, daß Plautus in seiner Cistellaria, der Bearbeitung von Menanders Συναριστώσαι, die interne Prologrthesis des Originals beibehielt, dann liegt doch nahe, daß er auch bei der Aulularia die Eingangsstruktur des Originals übernahm.

Die Prologrthesis des Hausgottes am Anfang von Menanders „Schatzkomödie“ versah also die gleichen Expositionsfunktionen wie Pan im Eingang des Δυκ. Seine besondere Atmosphäre gab die Gottheit dem Stück kraft ihrer Rolle als Beschützerin der Familie, deren Herd sie bewohnte: ihr göttliches Wirken zeigte sich ja nicht nur darin, daß sie den Hausherrn den Schatz, den sie über Generationen in ihrem Heiligtum gehütet hatte, finden ließ, sondern auch darin, daß sie heute die κόρη für ihre Frömmigkeit (vgl. Aul. 23 ff.) belohnen wollte, und zwar durch die Hochzeit mit einem Jüngling, der das Mädchen einst geschwängert hatte; häusliche Hochzeitsvorbereitungen begleiten die Handlung bei Plautus von Vers 280 an. Wie es in der römischen Bearbeitung heißt, ließ der Hausgott den Geizhals den Schatz finden, „quo illam facilius nuptum, si vellet, daret“ (27) – aber daß der typische Filz nicht nur nicht wollen würde, sondern alles daransetzen würde, um das Geld für sich allein zu behalten, konnte der Zuschauer sich jetzt schon denken und war entsprechend gespannt auf die Verwicklungen, die sich zwangsläufig ergeben würden. Aufmerksamkeit und Wohlwollen für sein Stück gewann der προλογίζων wieder durch sein heiteres, sympathisches Wesen und sein zwangloses „Geplauder“ mit dem Publikum (ad spect. Aul. 1 ff.).

Soviel zu den Bruchstücken, die aller Wahrscheinlichkeit nach aus einer externen Götterrthesis stammen. Folgende Rhesisfragmente könnten dagegen zur Kategorie des Σαμία-Eingangs (externe Prologrthesis einer dramatis persona) gehören:

141 Webster StM 122 stellt sich die plaut. Änderung m. E. etwas zu leicht vor.

142 s. o. S. 42

Zum Γεωργός findet sich bei Quintilian, Inst. Or. XI 3, 91 eine bemerkenswerte Notiz: „Cum mihi comoedi quoque pessime facere videantur, quod, etiam si iuvenem agant, cum tamen in expositione aut senis sermo, ut in Hydriae prologo, aut mulieris, ut in Georgo, incidit, tremula vel effeminata voce pronuntiant“. Also „in der Prologrthesis der Ὑδρία“ – denn das muß „prologus“, Andria 5 entsprechend, hier bedeuten – und „im Γεωργός“ zitierte ein νεανίας die Rede eines γέρων bzw. einer γυνή. Das kann sich nur auf den Monolog des νεανίας ἐραστής beziehen, von dem uns auf dem Genfer Papyrusblatt die letzten 21 Verse erhalten sind, und diesen Versen muß eine Stelle vorausgegangen sein, an der der Sprecher Worte der Myrrhine oder ihrer Tochter wörtlich zitierte¹⁴³. Zitierte Rede ist typisch für jede Art von Bericht (vgl. Σαμία 245 ff.), und so auch für die Prologrthesis (vgl. Σικ. 9 ff.)¹⁴⁴; der erhaltene Abschnitt des Γεωργός-Monologes enthält fast ausschließlich Expositions-material; von den immerhin fünf Personen, die erwähnt werden, wird außer der dubiosen (...)a – dahinter braucht sich nicht unbedingt ein Eigenname zu verbergen – keine beim Namen genannt, was ebenfalls für eine Prologrthesis typisch ist¹⁴⁵; der nüchterne Stil und die Tatsache, daß der Jüngling nach seinem Bericht die Bühne verläßt – das alles erinnert auffällig an die Prologrthesis des Moschion¹⁴⁶ am Anfang der Σαμία. Man sollte also vorsichtig in Erwägung ziehen, daß Quintilian nach „in Hydriae prologo“ auch „in Georgi prologo“ meinte, will sagen: daß wir es bei dem Monolog eines iuvenis im ersten Akt des Γεωργός, von dem uns die letzten 21 Verse erhalten sind, mit einer Prologrthesis zu tun haben.

Da jedoch nach dem Monolog bis zum Ende des ersten Aktes nur noch 75 Verse folgen (nach 96: [XOPO]T), nahm man bisher allgemein an, daß dem Monolog eine Götterrthesis vorausging¹⁴⁷. Wilamowitz, der eine solche für unnötig hielt¹⁴⁸, meinte: „...aber vorhergegangen ist etwas, sonst wäre der Akt zu kurz“. Das Papyrusblatt, auf dem wir den Monologrest lesen, stammt aus einem Codex des 5./6. Jahrhunderts und ist als Seite 7/8 gezählt. Da eine Seite 43/44 Verse faßt, würden – die erste Seite als Schmutzseite nicht gerechnet – maximal 220 Verse fehlen. Natürlich wären 220 + 96 Verse für einen ersten Akt bei Menander zu viel. Wilamowitz hielt für wahrscheinlich, daß der Genfer Codex, dessen viertes Blatt uns erhalten ist, auf eine Grammatikerausgabe zurückgeht. Dann wären dem Text der Komödie nicht nur Hypothesis, Didaskalie und Personenverzeichnis – wie dem Δύσκ. –, sondern auch wohl ein γένος Μενάνδρου „oder noch mehr Prolegomena“¹⁴⁹ vorausgegangen – nehmen wir einmal an: im Umfang von zwei oder drei Seiten, was 88 bzw. 132 Versen entsprechen würde.

143 Vgl. Wil., Schiedsgericht 146 A. 1; Webster StM 48

144 s. u. S. 72 und 82

145 s. u. S. 82

146 So könnte – laut „Typologie“ des Chorikios (s. o. S. 14 f.) auch dieser junge Mann geheißen haben. Als Namen für einen „Jungfrauenschänder“ kennen wir sonst nur noch Pheidias (Ἡρώς).

147 Körte I p. XLIV; Webster StM 48; Mette, Bericht I 49

148 Schiedsgericht 146

149 Der Landmann des Menander, Kl. Schr. I, Berlin 1935 (= 1899), 247

Ziehen wir nun den ersten Akt der *Σαμία* zu einem Zahlenvergleich heran! Dort fallen von insgesamt ungefähr 200 Versen erster Akt etwa 96 Verse auf die Prologrhesis Moschions, auf die übrigen Szenen des ersten Aktes etwa 100 Verse. Im ersten Akt des *Γεωργός* folgen auf den Monologrest 75 Verse. Könnte nun nicht die Rhesis des *iuvenis* zum übrigen in einem ähnlichen Größenverhältnis gestanden haben wie die Prologrhesis des Moschion in der *Σαμία*? Dann wären vor den erhaltenen Verse 2 Seiten, also maximal 86 - 88 Verse, ausgefallen, was zusammen rund 100 Verse Prologrhesis und insgesamt rund 175 - 180 Verse des ersten Aktes des *Γεωργός* ergeben würde.

Freilich ist nicht ausgeschlossen, daß dem Monolog des *νεανίας* eine Szene vorausging – aber muß das unbedingt eine Götterrhesis gewesen sein? Hätte der *Γεωργός* eine *ἀναγνώρισις*, müßten wir einen *θεός προλογίζων* erwarten¹⁵⁰, aber die Vermutungen, die Webster über eine Wiedererkennungshandlung anstellt, können sich im erhaltenen Text auf nichts stützen, so daß auch nach seiner Rekonstruktion¹⁵¹ immer noch gilt, was Wilamowitz schon 1925 schrieb: „Über den Inhalt des Dramas, in dem ein Bauer eine entscheidende Rolle spielte, wage ich auch jetzt keine Vermutung und traue keiner“¹⁵². Ebensogut könnte also der Prologrhesis des *iuvenis* eine Dialogszene vorausgegangen sein; der Vater könnte darin aufgetreten sein oder der *νεανίας ἐραστής* mit einem Bewohner seines Hauses, einem Freund oder einem Parasiten, der dann abtrat, um Gelegenheit zu geben für die Prologrhesis¹⁵³.

Die Analogie zur *Σαμία* rät auf jeden Fall, daß wir uns eine externe Prologrhesis des *νεανίας ἐραστής* des *Γεωργός* als Möglichkeit offenhalten. Als „Jungfrauen-schänder“ ist auch unser *iuvenis* ein „Moschion“¹⁵⁴, und wie sein Ebenbild in der *Σαμία* ist er verschämt und zaghaft – Menander hätte also auch hier den Protagonisten seine Stimmung persönlich vortragen und dadurch eine gewisse Atmosphäre der Handlung erzeugen lassen¹⁵⁵. Gespannt war der Zuschauer aufgrund der Rhesis vor allem auf das Schicksal des armen schwangeren Mädchens („Was wird es für Verwicklungen geben, bis er sie dann doch heiratet und nicht die andere, die sein Vater ihm heute geben will?“). Wir, die wir von der ersten Szene des zweiten Aktes an nur noch geringe Bruchstücke besitzen, sind ja genauso gespannt.

Der Gewährsmann des Fragments aus der Prologrhesis des *Ξενολόγος* zitiert uns im selben Zusammenhang eine Stelle aus der Komödie *Ἐπίκληρος*

150 s. o. S. 40

151 StM 49

152 Schiedsgericht 146 A. 2

153 Webster, StM 48, der früher glaubte, jede Menanderkomödie müsse eine interne Prologrhesis haben, nahm als erste Szene einen Dialog des Daos mit dem Vater des *νεανίας* an, in welchem der Alte den Sklaven aufs Land schickte, „to fetch greenery for the wedding.“ Zugegeben, Daos' Ausflug aufs Land, von dem er 35 zurückkehrt, muß in einer früheren Szene motiviert worden sein – aber konnte das nicht ebensogut der *νεανίας ἐραστής* mit einer kurzen Bemerkung besorgen?

154 s. o. S. 46 A. 146

155 s. o. S. 33 f.

〈β ἢ Χ ρ η σ τ ῆ〉¹⁵⁶: ἄρ' ἐστὶ πάντων ἀγρυπνία λαλίστατον;/ ἐμέ γοῦν ἀναστήσασα
 δευρὶ προάγεται/ λαλεῖν ἀπ' ἀρχῆς πάντα τὸν ἑμαυτοῦ βίον¹⁵⁷. Kein Zweifel: wie
 Strepsiades am Anfang der Νεφ. erzählte hier ein γέρων in einer Eröffnungsszene
 der Reihe nach die Vorgeschichte, soweit sie ihn selbst anging und ihm bekannt
 war. Wie Strepsiades dürfte der Alte in seiner Biographie auch über sein Weib ge-
 klagt haben, denn wir wissen, daß die 'Επίκληρος einen ἀγών des Alten mit seiner
 γυνή enthielt¹⁵⁸. Haben wir es mit einer externen Prologrthesis zu tun? Körte z. St.
 behauptet fest, daß die Komödie „a monologo senis, non dei incipiebat“¹⁵⁹, und
 wenn wir die Motivierung der Rthesis mit Moschions ἄγω γάρ πως σχολήν (Σαμία
 20) vergleichen, halten auch wir es für möglich, daß wir hier einen γέρων προλο-
 γίζων greifen. Es darf aber keinesfalls vergessen werden, daß die Ἀνδρία mit dem
 Monolog eines γέρων begann, der einiges aus seinem βίος erzählte, worauf dann
 zusätzlich noch die Prologrthesis eines Gottes folgte¹⁶⁰; ebenso verhält es sich mit
 dem Eingang der Ἀδελφοί β¹⁶¹. Es ist also weder ausgeschlossen, daß der Rthesis
 des γέρων Eröffnungsszenen vorausgingen, noch unmöglich, daß – falls die Rthesis
 des Alten doch die Komödie eröffnete – eine Götterrthesis folgte und die Rthesis
 des Alten gar nicht die Prologrthesis war.

In diesem Zusammenhang passen gut ein paar Bemerkungen zu den 15 Versen
 des Papyrus Didot b, die Körte als „πρόλογος“ in seine Ausgabe aufgenommen
 hat¹⁶². In einem Monolog, dessen Anfang wir lesen, wendet sich eine unbekannte
 Person – die aus den Versen sprechende Begeisterungsfähigkeit läßt eher an einen
 jungen als an einen alten Mann denken – direkt an die Zuschauer (ἄνδρες 3, 13;
 ὑμᾶς 14). Da der Sprecher so auffällig betont, daß er allein sei und niemand, d. h.
 keine andere Bühnenperson, seine Worte hören werde (1 f.), haben wir es offen-
 sichtlich mit einem Auftrittsmonolog zu tun. Wir hören, daß eine plötzliche Ver-
 änderung im Leben des Sprechers eingetreten sei: früher habe er mit seiner Erkennt-
 nis im dunkeln gelebt (6 f.), jetzt aber, da er „hierher“ gekommen sei (9) – er meint

156 Von diesem Doppeltitel spricht Gaiser, Der Schild, Zürich 1971, 22 ohne weitere Erklä-
 rungen – wohl zu Recht, da 1. der Titeltitel im Pap. Brit. Mus. 2562 (Körte I p. 150)
 die Χρηστέ, von der wir sonst nichts wissen, hinter der 'Επίκληρος auführt, 2. Theon von
 Alexandria das F 152 παρὰ Μενάνδρῳ ἐν τῇ χρηστῇ 'Επικλήρῳ gefunden haben will,
 was recht seltsam klingt. Wenn Gaiser nun für die Ἀσπίς als Alternativtitel vorschlägt: 'Επί-
 κληρος ᾱ, und zu dieser F 155 f. zählt, könnte er vielleicht recht haben. Etwas vorsichtiger
 als er äußern sich zu diesem Problem A. Borgogno, Ἀσπίς ἢ 'Επίκληρος, Riv. di fil. 98,
 1970, 274 - 277 und Lloyd-Jones, Menander's Aspis, GRBS 12, 1971, 175 - 195, 190.

157 F 152

158 Vgl. Pseudo-Cornutus, ῥητορικὴ τέχνη 34, Spengel-Hammer I p. 359. Diesen ἀγών erwähnt
 auch Quint., Inst. Or. X 1, 69; s. u. S. 98

159 Körte II p. 63; vgl. dagegen Wilamowitz, Schiedsgericht 147; Stoessl, „Prologos“, R. E. I
 23, 632 - 641. 2312 - 2440, 2376

160 s. u. S. 71; übrigens hat Turpilius in seiner Epiclerus die Rthesis des Alten in der gleichen
 Weise in einen Dialog verwandelt wie Terenz in seiner Andria den Monolog des menan-
 dreischen „Simo“ (vgl. Ribbeck, CRF p. 106, fr. I).

161 s. u. S. 90 f. Wenn die Rthesis des Laches Πλόκιον F 333 – wie wahrscheinlich ist – in einer
 der ersten Szenen des μέρος ᾱ stand, dann hatte das Stück dennoch außer dieser Rthesis als
 ἀναγνώρισις-Komödie sicher einen θεός προλογίζων.

162 Körte I p. 145

Athen, nennt eigens Akropolis und Theater (15) –, sei er zu neuem Leben erwacht (10 f.).

Daß dieser Monolog in einer Komödie stand, bezweifelt niemand; die Untersuchungen Herzogs¹⁶³, Körtes¹⁶⁴, und Gaisers¹⁶⁵ haben wahrscheinlich gemacht, daß die Verse aus einem Stück von Menander stammen. Fraglich dagegen ist, ob es sich wirklich um einen „*πρόλογος*“ handelt, denn, soweit die Verse erhalten sind, fehlt der typische epische Bericht über die Voraussetzungen der Handlung. Grundsätzlich besteht daher die Möglichkeit, daß wir einen x-beliebigen Auftrittsmonolog vor uns haben. Würde aber der Sprecher eines x-beliebigen Monologes die Tatsache seines vertraulichen Beisammenseins mit dem Publikum so übermäßig herausstreichen? Dahinter könnte doch gut *captatio benevolentiae* eines *προλογίζων* stecken – denken wir wieder an die Prologrheis der *Σαμία*: „Wir sind ja unter uns“, sagt Moschion dort zu seinem Publikum (wenn wir den Anfang von 13 richtig ergänzen)¹⁶⁶. Ein menandreischer Prologsprecher könnte auch durch sein Lob des sonnigen Himmels, der klaren Geistesluft und der Akropolis und durch seine scherzhafte Anspielung auf das Theater die Zuneigung seiner athenischen Zuschauer gewonnen haben.

Weiter: ohne nähere Erklärungen wird uns da von alten Verirrungen berichtet und von neuen Erkenntnissen vorgeschwärmt; natürlich sind wir neugierig, zu hören, was die Ursache dieses bedeutungsvollen Damaskus war. Zudem ist es für einen Komödienkenner im höchsten Grade verdächtig, wenn im komischen Spiel sich jemand seiner Sache so sicher ist – nehmen wir doch z. B. die Aδ. β, wo Lamprias in der Eröffnungsszene sehr selbstbewußt seine Erziehungsgrundsätze pries, die sich – wie der aufmerksame griechische Zuschauer jetzt schon ahnen mußte – im Laufe des Dramas als keineswegs unfehlbar erweisen würden. Entsprechend könnte unser Monolog eine Eröffnungsszene gewesen sein, bei der der erfahrene Zuschauer erwartete, daß es trotz – oder sagen wir doch ruhig: wegen der „neuen Erkenntnisse“ nun erst recht Schwierigkeiten und Verwicklungen für den Sprecher geben werde. Es ist durchaus nicht abwegig, zu vermuten, daß den allgemeinen Andeutungen über das „alte Leben“ (3: *βίον* (*αἰῶν* Gaiser) „*ὄν ἔξην*) und das „neue Leben“ (11: *ἀναβεβίωκα*) präzise Auskünfte über den *βίος* des Sprechers folgten; solche Selbstbiographien haben wir ja schon bei der Besprechung der Prologrheis der *Σαμία* und eben wieder beim Rhesisfragment der *Ἐπὶ κληρος β* kennengelernt.

Wie dort müssen wir jedoch daran erinnern, daß der Monolog, auch wenn er das Stück eröffnete – was nach den bisher angestellten Überlegungen doch sehr wahrscheinlich ist –, der eigentlichen Prologrheis vorausgegangen sein kann; diesmal weisen wir auf die noch zu besprechenden Eröffnungsmonolge von *Μισοῦμ*.¹⁶⁷

163 Ein vergessener Menanderprolog, Phil. 89, 1934, 185 - 196

164 Körte I p. LXIII f.

165 Ein Lob Athens in der Komödie, Gymn. 75, 1968, 193 - 219, bes. 212 ff.; 195 ff. eine Revision des Körte-Textes.

166 s. o. S. 34 A. 103

167 s. u. S. 58 ff.

und Ἄπιστος¹⁶⁸ hin, wo jedesmal ein junger Mann seine Rede mit allgemeinen Andeutungen seines Geschicks beginnt, mit denen der Zuschauer vorläufig nichts anfangen kann. Wie unser Anonymus ist Thrasonides ein περιπατῶν καὶ λαλῶν (vgl. Μισούμ. 12 ff. mit PDid. b 11), und der „Ungläubige“ bricht seine allgemeinen Ausführungen sogar ab, ohne nähere Erklärungen gegeben zu haben; auf beide Monologe aber folgte jeweils einige Szenen später eine Götterrrhesis, der die Aufgabe der näheren Erklärung zufiel.

Eine weitschweifige Einleitung, die Spannung erweckt, captatio benevolentiae mit Zuschaueranrede, das athenische Stimmungsbild und der vermutlich auf die Einleitung folgende βίος deuten jedenfalls auf eine Eingangsszene hin, und eine Prologrthesis ist keineswegs ausgeschlossen. Die von Herzog¹⁶⁹ und Zuntz¹⁷⁰ erwogene Zuweisung des Rhesisfragmentes an den Ἄγροικος ἢ Ὑποβολιμαῖος ist freilich, wie Gaiser mit Recht betont, „nicht mehr als eine beliebige Möglichkeit neben anderen“¹⁷¹.

Plutarch Πῶς δεῖ τὸν νέον ποιημάτων ἀκούειν 19 A zitiert vier Verse, die ἐν τῷ προλόγῳ der Θαίς standen (F 185): ἐμοὶ μὲν οὖν ἔειδε τοιαυτήν, θεά,/ θρασεῖαν, ὡραίαν δὲ καὶ πιθανήν ἅμα,/ ἀδικοῦσαν, ἀποκλείουσαν, αἰτοῦσαν πυκνά,/ μηθενὸς ἐρῶσαν, προσποιουμένην δ' ἑλί. Wir wissen nicht, ob Plutarch mit „πρόλογος“ eine externe Prologrthesis meint (und wie er dann etwa zur Prologrthesis der Tyche in der vierten Szene der Ἀσπίς gesagt hätte), und ebenso wenig, welche Stelle aus der Prologrthesis er zitiert. Dennoch wollen wir vorsichtig die Möglichkeit in Erwägung ziehen, daß zu Beginn der Θαίς der προλογίζων mit diesen Worten vor das Publikum trat. Die Verknüpfung der altehrwürdigen epischen Formel mit einer höchst despektierlichen Beschreibung der Titelheldin, die dann auch noch eine Hetäre ist, müßte einen sehr wirkungsvollen Auftakt einer externen Prologrthesis abgegeben haben. Wenn wir mit Webster¹⁷² und Edmonds das F 186 aus dem Berliner Photios auf das Plutarch-Zitat folgen lassen – ...ἢ (Edmonds) ἀκρατής,/ ἄγγαρος, ὀλεθρος· ἡδέως ἂν μοι δοκῶ/ ὅμως πεπονθὼς ταῦτα νῦν ταύτην ἔχειν. – erhalten wir als προλογίζων den Liebhaber der Hetäre¹⁷³.

Sorgen wegen einer Hetäre hatte auch Pheidias, der Protagonist des Κόλαξ – soweit wir uns die Reste der Papyri von Oxyrhynchos, die Autorenzitate und die fraglichen „Versatzstücke“ des terenzischen Eunuchus zusammenreimen können¹⁷⁴. In den ersten 14 Versen des POx 409, die kürzlich durch POx 2655 geringfügig ergänzt wurden, lesen wir einen Monolog des Pheidias, dessen Reste – u. a.

168 s. u. S. 63 f.

169 aa0 195

170 Interpretation of a Menander fragment (416 Kö.), Proc. Brit. Ac. 42, 1957, 209 - 46; vgl. Webster StM 101, Mette Bericht I 197 f.

171 aa0 219

172 StM 148

173 Das in F 186, 2 f. vorliegende, für die Komödie typische *παρὰ προσδοκίαν* findet sich auch Plaut., Bacch. 504 f. – wie wir jetzt wissen, kennt die entsprechende Originalstelle in Menanders Δίς ἑξαι. (POx nondum numer. 20 f.) diese Pointe nicht.

174 Zur vermutlichen Handlung s. u. S. 161

die Sentenz im neuen Vers 1¹⁷⁵ — an eine Prologrhesis denken lassen. Hier ist jedoch alles unsicher, denn eine neue Überprüfung der Fragmente hat wieder ergeben, daß im Papyrus wohl nur Exzerpte aus dem *Κόλαξ* vorliegen. Ausgeschlossen ist eine Prologrhesis des Pheidias keinesfalls, denn im gesamten *Κόλαξ*-Material deutet nichts auf eine Wiedererkennung hin¹⁷⁶.

Etwas Außergewöhnliches muß die „*εἰσβολή*“ der *Λευκαδία* geboten haben. Unter dieser Bezeichnung werden uns sechs anapästische Dimeter zitiert (F 258)¹⁷⁷, in denen der Sprecher den Ort der Handlung durch den Hinweis auf Sappho und Phaon bezeichnet, worauf er sich an Apollon, den Herrn des auf der Bühne dargestellten Tempels wendet. Es wäre zu überlegen, ob diese Verse nicht den Anfang der externen Prologrhesis gebildet haben könnten, die die *ζάκορος* des F 257 gesprochen haben könnte. Anapäste am Anfang einer Prologrhesis sind zwar ausgesprochen ungewöhnlich¹⁷⁸, aber sie waren vielleicht durch die wohl wichtigste Aufgabe des Drameneingangs, die Aufmerksamkeit des Publikums zu gewinnen, gerechtfertigt. Wie dem auch sei — sicher wählte Menander diese besondere Form der Eröffnung seiner Komödie, um die im Drama vorherrschende Stimmung seinen Zuschauern gleich zu Anfang mitzuteilen. Uns vermittelt das Mosaik von Mytilene einen Eindruck von dieser Stimmung: das Bild zeigt u. a. eine ländliche Szene (grüner Boden!), die Priesterin mit Strahlenkrone und Palmenzweig und rechts im Hintergrund wahrscheinlich eine Kultstatue auf einem Sockel¹⁷⁹.

Wir wollen auf keinen Fall darüber hinwegtäuschen, daß für keins der zuletzt besprochenen Stücke — *Γεωργός*, *Ἐπίκλ.* β, PDid. b, *Θαῖς*, *Κόλαξ*, *Λευκ.* — die fragliche externe Prologrhesis einer *dramatis persona* nachzuweisen ist¹⁸⁰. Dennoch haben wir die Bruchstücke von Prologreden in diesem Zusammenhang analysiert, weil sie — ungeachtet der Frage, an welcher Stelle des jeweiligen Eingangs die Fragmente standen, und ob sie wirklich aus Prologreden stammen — Beispiele für die Expositionsfunktionen des Komödieneingangs überhaupt geben. So auch

175 [ὥς οὐδέν ἐστ' ἄπι]στον ἐν τῷ νῦν βίῳ; dazu Turner: „Col I 1 - 4 is from an exposition scene and offers no obvious moralizing“. (The Oxyrhynchus Papyri, Vol. 33, 1968, 9)

176 Warum Webster StM 74 - 76 den abenteuerlichen Rekonstruktionen Kuipers so widerspruchslos folgte, ist unverständlich.

177 In F 261 wird uns ein Menanderwort zitiert, daß „ἐν προομίῳ τῆς Λευκαδίας“ stand; vgl. Körte II p. 98 z. St.

178 Vgl. allerdings den (verlor.) Anfang von E. *Ἀνδρομέδα*. Auf vergleichbarer Szene (Fels am Meer) eröffnete die Protagonistin das Stück ebenfalls mit Anapästen (vgl. F 164 ff. Mette).

179 Charitonidis/Kahil/Ginouvès 55 mit Tafel 7, 3.

180 Th. Williams hat in seinem umfangreichen Aufsatz „Towards the recovery of a prologue from Menander“, *Hermes* 91, 1963, 287 - 333, die Hypothese aufgestellt, daß das F. inc. 873 auf die Prologrhesis der *τίτθῃ* anspiele: die im Mühlenhaus angebundene Amme Mania habe mit ihrem Monolog das Stück eröffnet und dabei u. a. die Verse des F 396 ad spect. gesprochen (*ἤδη τις ὑμῶν παιδίον / ἡτήσατ' ἢ κέχρηκεν, ἄνδρες γλυκύτατοι*). Mit Recht wendet Mette, Bericht I 198 ein, daß die vom Aristides-Scholiasten erwähnte Bestrafungsszene ebensogut an jeder anderen Stelle der Komödie stehen konnte. Für sich genommen erinnert F 396 freilich sehr an eine Prologrhesis; wenn man an die berühmte Prologrhesis der *Μήδεια* denkt, kann man sich eine Amme als Prologsprecherin gut vorstellen.

das F 268 der *Μεσσηνία* ἢ *Ἀνατιθεμένη*: es besteht nur aus der Bemerkung des Demetrios, der „*πρόλογος*“ dieses Stückes rede „οὐδὲ ... ἀκόλουθον αὐτῷ“. Wilamowitz wies darauf hin, daß *πρόλογος* „in guter Terminologie“ alle Szenen vor dem ersten Auftritt des Chors bezeichne, und räumte damit die Möglichkeit ein, daß irgendwo im ersten Akt der *Μεσσ.* ein Dialog gestanden habe – mit dem „albernen Pedanten“ des F 269 als dem einen Sprecher –, auf den die Notiz des Autors *περὶ ἔρμ.* gehe¹⁸¹. Eine solche Annahme ist aber ganz sicherlich verfehlt, denn in der Neuen Komödie, die den Chorgesang zur bezugslosen Zwischenaktsmusik umgestaltete, war die Bezeichnung „*πρόλογος*“ für das *μέρος* *α* nicht mehr angebracht¹⁸²; das Lemma zu dem eben besprochenen *Θαῖς*-Fragment gibt im übrigen einen Hinweis auf den Gebrauch dieses Terminus im Zusammenhang mit der Neuen Komödie¹⁸³. Folglich haben wir es mit einer Prologrthesis zu tun, deren Sprecher seinen Zuschauern das *argumentum fabulae* durch ein paar „*παρά-προσδοκίαν*-Scherze“ schmackhaft zu machen versuchte. Den hierfür erforderlichen Abstand von der Sache wird eher ein Gott als eine engagierte dramatis persona gehabt haben, aber natürlich kommt auch eine Figur wie der erwähnte „alberne Pedant“ als *προλογίζων* in Frage.

2.3.1.2. Komödie mit interner Prologrthesis

Φάσμα - *Συναριστώσαι* - *Περικειρομένη* - *Μισούμενος* - (*Κωνειαζόμεναι*)
Ἡρώς - *Ἐπιτρέποντες* - *Ἄπιστος* - *Δις ἑξαπατῶν* - F 722 - *Ἀδελφοί* *α*
 (*Ψευδοπρακλῆς*) - *Αὐτόν τιμωρούμενος* - *Περωνθία* - *Ἀνδρία* - *Εὐνούχος*
Ἀδελφοί *β*

Wir erwähnten bereits¹⁸⁴, daß in der *Ἀσπίς* der „Schild“, welcher der Komödie ihren Namen gab, gleich in der spannenden Eröffnungsszene und dem ersten Teil der Prologrthesis eine entscheidende Rolle spielt. Menander hat in einer ganzen Reihe von Komödien, deren einige wir leidlich kennen, sein Publikum in den zum Eingang gehörigen Szenen dadurch für sein Stück zu erwärmen gesucht, daß er die ersten Monologe und Dialoge von dem Begriff beherrscht sein ließ, den der Zuschauer schon vom Titel der Komödie her kannte.

Seit dem Fund von Mytilene können wir uns ein recht gutes Bild davon machen, wie der Dichter beim *Φάσμα* verfuhr. Eine Szene, die laut Bildüberschrift im *μέρος* *β* der Komödie stand¹⁸⁵, zeigt höchstwahrscheinlich die Entlarvung des Betrugs, den eine verheiratete Frau – so lesen wir in der Inhaltsangabe des Donat – mit ihrer Tochter, „*quam ex vitio*¹⁸⁶ *quodam conceperat*“, anstellte: sie hatte das im Nachbarhaus untergebrachte (wahrscheinlich vom Nachbarn adoptierte) Mäd-

181 Schiedsgericht 144

182 s. o. S. 1 ff.

183 s. o. S. 50

184 s. o. S. 28 ff.

185 Charitonidis/Kahil/Ginouvs 60 mit Tafel 24, 2

186 So ist an dieser Stelle der Donattext (Körte I p. 134) mit Kassel zu lesen.

chen durch ein als „Heiligtum“ getarntes Loch in der Verbindungswand der beiden Häuser immer wieder heimlich zu sich kommen lassen (wohl wenn ihr Mann nicht daheim war); als ihr Stiefsohn zufällig einmal das Mädchen im „Heiligtum“ erblickt, hält er es erst für eine Erscheinung, ein *φάσμα*, erkennt es dann aber als Wesen von Fleisch und Blut und faßt eine heftige Zuneigung zu ihm. Das Mosaik von Mytilene zeigt jedoch nicht diese Entdeckung, sondern die Entdeckung des Mädchens und des jungen Mannes oder des Mädchens und seiner Mutter – eine sichere Entscheidung läßt sich nicht treffen –, die den Schwindel bisher aufrechterhalten haben, durch eine dritte Person, vermutlich den Mann der Mutter. Hatte man bisher aufgrund der Angaben Donats meinen können, das Ziel der Handlung sei die allmähliche Entlarvung des Geisterschwindels – „paulatim re cognita.“ – heißt es bei Donat –, und diese bilde die Voraussetzung zur Heirat des Stiefsohnes mit dem Mädchen, so lehrt jetzt die in Mytilene dargestellte Szene, daß das Erscheinungsmotiv, wenn es schon im zweiten Akt zu Ende geführt wurde, nur einen Nebenhandlungsstrang beherrscht haben kann. Glücklicherweise hat nun der neue Oxyrhynchos-Papyrus 2825 mit großer Wahrscheinlichkeit ergeben, daß ein wesentlicher Punkt, wahrscheinlich überhaupt das Ziel der Handlung wieder einmal eine *ἀναγνώρισις* war, nämlich die zwischen der Mutter der „Erscheinung“ und ihrem einstigen Verführer (vgl. POx 2825 Fr. A).

Bisher besaßen wir vom *Φάσμα* 56 arg verstümmelte Verse auf dem Tischendorf-Pergament, dem ältesten Menanderfund, wenn wir von dem umstrittenen PDidot absehen. In die dort gegebenen Personenverhältnisse, die reichlich verworren sind – ohne erkennbaren Bezug ist von einem *νυμφίος*, von der „Mutter der Jungfrau“, einem *ὁμομήτριος*, einer *γαμονμένη*, einem Jüngling Pheidias und dessen Freigelassenem die Rede –, haben jetzt die neuen Fragmente etwas Ordnung gebracht, jedoch bleiben wichtige Fragen offen, deren mögliche Antworten uns Turners Scharfsinn jüngst aufgezeigt hat¹⁸⁷. Für uns ist nur wichtig, was sich durch den Vergleich von Perg. Tisch. 3 bzw. 10 Körte und POx 2825 Fr. B Col. I 3 bzw. 5, Col. II 18 einigermaßen sichern läßt: Donats *adulescens* hieß Pheidias und sollte schon zu Beginn des Stückes heiraten, allerdings ein anderes Mädchen als die „Erscheinung“, und dieses Mädchen – wer es auch immer war – ging, wie in manch anderer Komödie, am Ende auf Kosten der neuen, „wiedererkannten“ Braut leer aus (vgl. *Ἀνδρία, Συναριστ.*).

Ausgangssituation unseres Dramas ist also: Pheidias, der heiraten soll, sieht die „Erscheinung“, „quod cum animadvertisset *adulescens*, primo aspectu pulchrae virginis velut numinis visu percussus exhorruit, unde fabulae *Phasma* nomen est“ (Donat), und damit ist an Heiraten vorläufig nicht zu denken.

Nun zum Tischendorf-Pergament: man nahm die Verse der einen Seite des Blattes – mit Dialogresten und dem Anfang eines Monologes, welcher direkt ans Publikum gerichtete, also „prologhresisverdächtige“ Erklärungen über den *φάσμα*-Betrug abgibt – als Verse „1 - 25“, schätzte 10 abgerissene Verse und ließ dann die andere Seite mit dem Dialog des Pheidias mit seinem (freigelassenen?) Sklaven als „25 - 56“

187 The *Phasma* of Menander, GRBS 10, 1969, 307 - 324

folgen, worin dieser seinem *τρόφιμος* Ratschläge zur Heilung einer seelischen Erkrankung gibt. Früher hielt man „1 - 25“ teils für eine Prologrheis mit „zitiertem Dialog“ (= „1 - 8“¹⁸⁸), wobei Wilamowitz an einen Gott¹⁸⁹, Körte an einen Rivalen des Pheidias als *προλογίζων* dachte¹⁹⁰, teils setzte man „1 - 25“ als gewöhnlichen Monolog an eine spätere Stelle und verstand ihn als Enthüllung des Pheidias ad spectatores, die dem Monolog des Demeas in der *Σαμία* zu Beginn des dritten Aktes (206 ff.) vergleichbar sei¹⁹¹.

Ermuntert durch die neuen Funde, hat Turner sich Photographien des kaum noch leserlichen Tischendorf-Blattes aus Leningrad kommen lassen, und Vergleiche mit erhaltenen Pergamentblättern ergaben nun, daß nicht nur 10, sondern bis zu 25 Versen auf jeder Seite abgerissen sein müssen. Diese Entdeckung gestattete Turner, die Szenen „1 - 25“ und 26 - 56“ umzustellen, und so läßt sich jetzt folgendes Bild vom Eingang des *Φάσμα* gewinnen:

Erregende Eröffnungsszene, die dem Stück fürs erste eine gewisse Atmosphäre (und seinen Namen) gab, war die auf irgendeinem Wege erfolgende Mitteilung an die Zuschauer, daß Pheidias, der heute heiraten sollte, eine „Erscheinung“ gesehen habe und in eine schwere Melancholie verfallen sei. Das konnte entweder direkt gezeigt werden – tatsächlich hält Mme. Kahil es für möglich, daß die Zuschauer selbst das Loch und damit auch die erste Begegnung des Pheidias mit der „Erscheinung“ sahen¹⁹² – oder berichtet werden – durch einen Dialog, etwa zweier Sklaven oder des Pheidias und eines Sklaven, oder einfach durch einen höchst theatralischen Auftrittsmonolog des „erkrankten“ Pheidias. Um uns von diesem Monolog, der m. E. die größte Wahrscheinlichkeit für sich hat, ein Bild machen zu können, vergleichen wir F 656, wo in einem Monolog, von dem uns 10 Verse erhalten sind, ein verliebter junger Mann, der sich direkt an die *ἄνδρες* wendet, nach Bildern sucht, mit denen er seine Erschütterung malen will, und dann Wirbelsturm und Wogenschwalm als zu schwach empfindet; zu voreilig wäre es freilich, das Fragment gleich mit Webster¹⁹³ dem *Φάσμα*, und damit unserem Eröffnungsmonolog zuzuteilen. Jedenfalls konnte der Überraschungseffekt der ersten Szene, in der der Zuschauer erstmals vom *φάσμα* des Titels erfuhr, sehr gut durch einen anschaulichen Bericht über die „Vision“ des Pheidias bewirkt werden.

Bald nach dieser Szene folgte der teilweise erhaltene Dialog des „Melancholikers“ mit seinem „Pädagogen“ („26 - 56“), der ihm rät, er solle sich zur Heilung einem bestimmten Reinigungsritual, das die Frauen an ihm vollziehen sollen, unterwerfen. Nach der Lücke von ca. 25 Versen lesen wir in dem – nach älterer Anschauung vom *προλογίζων* wiedergegebenen – Dialog „1 - 8“ das Wort *ἐπιτελεῖν* („2“): mit Recht denkt Turner unwillkürlich an den Reinigungsritus¹⁹⁴. Sollte hier nicht

188 Für zitierten Dialog zuletzt: Mette, Bericht I 88 A. 1

189 Schiedsgericht 143 A. 1

190 Körte I p. LV

191 Webster StM 102

192 Remarques sur l'Iconographie des Pièces de Ménandre, Entr. s. l'Ant. Cl. 16, 1970, 229 - 254, 245 f.; dagegen Turner aa0 322.

193 StM 102

194 aa0 323

– so schlägt er vor – ein echter Dialog vorliegen, zwischen Pheidias (vgl. νομίζω]ν νυμφίον σουτόν „3“) und einer der Frauen, die ihn heilen sollen? Wer aber könnte die Frau sein, die ihn „5 f.“ irgendwie zum Schweigen verpflichtet¹⁹⁵? Das kann doch nur die Stiefmutter sein, die allein um das Geheimnis der „Erscheinung“ wissende Mutter des Mädchens, die hier die Enthüllung des Geheimnisses fürchtet – so Turner. Dann kann aber der Sprecher des Monologes „9 - 25“, der den Zuschauern diese Enthüllung gibt und von der Mutter in der dritten Person spricht („11“), nur eine Gottheit sein, wohl, wie Mette vermutet¹⁹⁶, die Göttin, von der eben die Rede sein soll, als die Überlieferung abbricht („25“).

Wie in der *Ἀσπίς* hatten die Eröffnungsszenen im Zuschauer Spannung geweckt und ihn dabei gewiß auf Vermutungen gestoßen; wie dort Tyche direkt an die verdächtige Meldung vom Tod des Kleostratos anknüpft¹⁹⁷, so beginnt die Gottheit des *Φάσμα* ihre Rhesis mit den Worten: „Also, sie ist keine Erscheinung, sondern ein Mädchen von Fleisch und Blut...“ („9“). Dann beginnt sie mit ihrem Bericht über die Vorgeschichte und stellt dabei den Kontakt zum Publikum im üblichen neckischen Ton her: „Auf welche Weise das Mädel herumgeistert? – Das wollt ihr wohl noch von mir wissen!“ („18 ff.“)

Wie es dann bis zur Entlarvung des Schwindels im zweiten Akt – in der Szene, die das Mosaik zeigt – weiterging, kann man sich zum Teil aus den neuen Fragmenten zusammenreimen. Sehr anziehend, aber leider nicht endgültig zu beweisen ist Turners Rekonstruktion: der junge Mann habe bald, vielleicht noch im ersten Akt, die Identität der „Erscheinung“ allein entdeckt und sich, „imposing method on his madness“¹⁹⁸ wie Hamlet, von nun an heimlich mit ihr zum Schäferstündchen getroffen, bis er – so deutet Turner POx 2825 Fr. B Col. II – von einem Sklaven, den der Bruder der Braut beauftragt hatte, beobachtet und bald darauf von dem (von einer Reise zurückgekehrten? – vgl. Fr. C) Mann der Stiefmutter dabei überrascht wurde.

Das lassen wir auf sich beruhen, denn es ging uns nur darum, zu zeigen, wie reizvoll Menander es in dieser Komödie verstanden hat, durch einen spannungsgeladenen Eingang den Zuschauer vom gewohnten Wiedererkennungssujet sozusagen abzulenken. Wie wohl bei keinem anderen Stück sonst hoffen wir dringend auf weitere Funde.

Ein anderes Mosaik von Mytilene hat uns zur Rekonstruktion eines weiteren Komödieneingangs verholfen, der dem ganzen Drama den Namen gab. Diesmal war es die Eröffnungsszene selbst, die der Mosaizist darstellte, der hier zugleich ein anschauliches Zeugnis von der Wirkung menandreischer Expositionstechnik auf damalige Zuschauer und Leser gibt. Unter der Überschrift *Συναριστώσων μέρος*)

195 Turner übersetzt „2 - 8“ e. g. „...you take a collaborator to bring it off...(3) [considering] yourself the bridegroom, keep your wits about you...(4) [don't deprive] a mother of her daughter (5) [by blabbing] this to some other man who has the same mother, (6 - 7) don't, in heaven's name, give any [grounds for suspicion] against yourself. That's what you must do...(8) ...this. What else could a man do?“ (aa0 314)

196 Bericht I 88

197 s. o. S. 29 f.

198 aa0 319

ā sehen wir die Hetären Philainis, Plangon und Pythias beim Frühstück¹⁹⁹; daß wir hier die erste Szene von Menanders Komödie *Συναριστῶσαι* greifen, beweist ihre Bearbeitung an der entsprechenden Stelle in der Cistellaria des Plautus. Wir besitzen sogar vier Fragmente von insgesamt 11 Versen (F 385, 389, 382, 391 kamen in der bezeichnetn Reihenfolge vor), deren Inhalt einen guten Rückhalt dafür gibt, die plautinische Übertragung zur groben Rekonstruktion dieser Szene auszuwerten.

Ob der Römer mit den drei folgenden Szenen (Cist. 117 - 119, 120 - 148, 149 - 202) die Szenenfolge des Originals bewahrte, kann freilich nicht mit letzter Sicherheit behauptet werden, aber 1. ist der Gedankengang der ersten menandreischen Szene im wesentlichen klar, 2. die Götterrhesis in der vierten Szene (Cist. 149 - 202), nach dem Abtreten aller drei Frauen, unbedingt als menandreisch anzusehen – selbst wenn Plautus einige unwesentliche Änderungen daran vorgenommen hat, die uns aber vorläufig nicht zu interessieren brauchen²⁰⁰. Dazwischen steht der kurze Dialog der Alten (Lena bei Plautus) mit ihrer Pflgetochter (Gymnasium bei Plautus) und der längere Monolog der Kupplerin, in dem diese den Zuschauern einen Teil der Vorgeschichte erzählt und dabei Informationen gibt, die eigentlich in die Prologrhesis gehören (Cist. 117 - 119, 120 - 148). Das gibt bei Plautus Gelegenheit zu spaßhaftem Gezeter der Prologgottheit gegen ihre „Konkurrentin“, was einen immerhin „plautinisch im Plautus“ anmuten mag – die Mehrzahl der Forscher²⁰¹ ist jedoch davon überzeugt, daß schon Menander auf diese Weise nicht nur den herkömmlichen Brauch der internen Prologrhesis ein wenig parodierte, sondern auch bessere Gelegenheit als sonst fand, seine Zuschauer in die von ihnen gewünschte Heiterkeit zu versetzen; im übrigen hatte eigentlich nur bei dem Griechen der Wettstreit der beiden „*προλογίζουσαι*“ einen wirklichen Reiz, denn das abstrakte „Auxilium“ des Römers war bei ihm eine Frau wie die von ihr geschmähte Philainis: Boetheia.

In den *Συναριστ.* bestand die Hauptaufgabe der ersten Szene darin, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf Plangon zu lenken. Das geschah durch ein bewußtes Hervorheben des Kontrastes, den ihr Charakter zu den ἡθῆ der beiden anderen Hetären darstellte²⁰³: während Philainis und Pythias sich stolz zu ihrem Prostituiertentum bekannten, gab Plangon durch ihre von aufrichtiger Denkart zeugenden Reden wie durch ihr Betragen unzweifelhaft zu erkennen, daß sie aus besserem Holz geschnitzt sei. So versäumte die alte Philainis denn auch nicht, gleich zu Anfang des Dreigespräches tadelnd hervorzuheben, wie sehr Plangon

199 Charitonidis/Kahil/Ginouvès 41 f. mit Tafel 19, 2. Auch Dioskurides von Samos stellte höchstwahrscheinlich die Frühstücksszene dar, also gut vierhundert Jahre vor dem anonymen Mytilenäer; vgl. M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theatre*, London 1961, Abb. 345.

200 Dazu s. u. S. 83 f.

201 Vgl. W. Süß, *Zur Cistellaria des Plautus*, RhM 84, 1935, 161 - 187; 87, 1938, 97 - 141, 164; W. Ludwig, *die plautinische Cistellaria und das Verhältnis von Gott und Handlung bei Menander*, Entr. s. l'Ant. Cl. 16, 1970, 43 - 110, 52

203 Vgl. Süß aaO 161; Ludwig aaO 52

aus der Art geschlagen sei: ἐγὼ μὲν ἡρίστησα, νῆ τὴν Ἀρτεμιν, / μάλ' ἡδέως (x-υ-x-υx) / (etwa: „nun wäre ich froh, ...“) ἂν ἔτι πιεῶ μοι δῶι τις· ἀλλ' ἡ βάρβαρος / ἄμα τῇ τραπέζῃ καὶ τὸν οἶνον ὠιχετο / ἄρας' ἀφ' ἡμῶν (F 385 - vgl. Cist. 19 f.). Der Zuschauer, der sicher auch bei Menander beiläufig erfuhr, daß die Väter von Plangon und Pythias nicht bekannt seien (Cist. 40: „ex patribus conventiciis“), sollte während der ganzen Szene mehr und mehr ahnen, daß Plangon von höherer Geburt sei als die beiden anderen Hetären, und dieser Eindruck wurde vertieft, wenn man erfuhr, daß Plangon – wie unschicklich für eine Hetäre: aus tiefstem Herzen verliebt sei. Von Philainis gefragt, πῶς εἶη διεφθαρμένη, antwortet Plangon: Διωνυσίων (γὰρ) ἦν / πομπή. . . / ὃ δέ μ' ἠκολούθησεν μέχρι τοῦ πρὸς τὴν θύραν / ἔπειτα φοιτῶν καὶ κολακεύων (ἐμέ τε καὶ) / τὴν μητέρ' ἔγνων μ' (F 382 - vgl. Cist. 89 ff.). Hermogenes, der uns die Verse überliefert, hob hervor, daß der Dichter mit der Wahl des Wortes „ἔγνων“ ἐκόσμησε πρᾶγμα αἰσχροῶν σεμνοτέραι λόγου συνθέσει, und wir denken unwillkürlich an die bekannte biblische Ausdrucksweise²⁰⁴. Diese Stelle beweist, daß Plangon auch in ihrer Sprache von den beiden anderen Frauen abgehoben war, die sich, wie F 389 ahnen läßt, hier sicher eines anderen Verbuns bedient hätten.

Der Zuschauer entnahm also den verschiedensten Hinweisen, daß Plangon aller Wahrscheinlichkeit nach bürgerlicher Herkunft sei, und im folgenden wurde er in seiner Vermutung bestätigt, erst durch den Hinweis der Philainis, daß Plangon Findling sei, dann endgültig durch die Prologrhesis der Boetheia, in der die Familienverhältnisse geklärt wurden. Diesmal war – wenn Plautus hier nicht vergrößert hat – der Ton, in dem die Prologgottheit ihren Vortrag hielt, geradezu burlesk, aber das konnte der captatio benevolentiae bei einem Komödienpublikum nur nützen. Cist. 149 ff. zeigt wieder die schon von Ἀσπίς und Φάσμα her vertraute Anknüpfung an die vorhergegangene Szene: die Form ist also mindestens menandreisch; die ausdrückliche Aufforderung zur Aufmerksamkeit – Cist. 154 f.: „nunc operam date, ut ego argumentum hoc vobis plane perputem.“ – geht auf jeden Fall auf die Vorlage zurück (vgl. Ἀσπίς 99 f.)²⁰⁵, Gleiches gilt für die Sentenz Cist. 194. Plautinischen Änderungen und Streichungen ist offensichtlich das F 387 zum Opfer gefallen, das Süß mit Recht der verlorenen Boetheiarhesis zuweist²⁰⁶.

Die erste Spannung auf die Herkunft der „edlen Hetäre“ wurde durch die summarische Information, welche die Prologrhesis gab, gelöst; dafür konzentrierte der Zuschauer nun seine Neugier darauf, wie die Eltern ihre Tochter wiederfinden würden und wie der junge Mann sie zur Frau bekommen würde.

Die Περικειρομένη Glykera trat zu Beginn des gleichnamigen Stückes wohl nach bereits vollzogener Schur auf²⁰⁷, aber schon der Anblick einer derartig mißhandelten Geliebten – wir wissen leider nicht, ob und wie die Maske das zum Ausdruck brachte – muß für den Zuschauer etwas sehr Außergewöhnliches gewe-

204 Vgl. z. B. Genesis 4, 1 (Luther): Und Adam erkannte sein Weib Heua.

205 s. o. S. 30 mit A. 95

206 Dazu s. u. S. 85 A. 305

207 Vgl. E. Schwartz, Zu Menanders Perikeiromene, Hermes 64, 1929, 1 - 15, 4; Webster, StM 6.

sen sein. Die Szenen vor der Prologrhesis sind uns leider nicht erhalten, aber 31 ff. geht Agnoia, die Prologsprecherin, so ausführlich auf dieses aufregende, das dramatische Geschehen in Gang setzende Ereignis ein, daß wir fest annehmen dürfen, daß der Auftritt Glykeras und Polemons, den wir sicher aus 7 und 38 erschließen, den Zuschauer vor vollendete Tatsachen stellte, deren Ursachen er erst nachträglich erfuhr.

Ohne uns mit fruchtlosen Vermutungen über den Ablauf der verlorengegangenen Szenen aufzuhalten²⁰⁸, können wir doch eins in Analogie zum Eingang der *Συναριστ.* mit Sicherheit annehmen: wie Plangon wird auch Glykera durch edle Worte und tapferes Betragen im Zuschauer den Gedanken geweckt haben, es könne mit ihrer Geburt eine besondere Bewandnis haben – wenn sie es nicht sogar selbst in einem Monolog angedeutet hat. In jedem Fall war ein Ansatzpunkt gegeben, an welchen die Göttin in der bekannten Weise ihren Bericht direkt anschließen konnte, und daß sie das tat, legt der Befund nahe, daß die ersten aus ihrer Rhesis erhaltenen Verse schon ein Stück in der Vorgeschichte vorangeschritten sind. Diese Überlegungen führen zu der sinngemäßen Ergänzung: „Der *στρατιώτης* hatte keine Ahnung, mit *wem* er da so wüst umsprang, denn das Mädchen ist *civis Attica*. Ihr Vater aber hatte sie und ihren Zwilling Bruder einst aussetzen lassen. . .“

Agnoia wirbt in der üblichen Manier mit einem durch witzige Randbemerkungen gewürzten Theaterzettel um Interesse und Gunst ihres Publikums: sie redet es mehrfach an (7 f., 47 f., 50 f.), spaßt mit der Bedeutung ihres Namens (20 f.), prägt eine Gnome (49), verabschiedet sich herzlich von den Zuschauern und mahnt sie zur Aufmerksamkeit: *ἔρρωσθ' εὐμενεῖς τε γινόμενοι/ἡμῶν, θεαταί, καὶ τὰ λοιπὰ σῶζετε* (50 f.). Spannung entzündet sich an ihrer Verheißung der *ἀναγνώρισις*, über deren „Wie“ sie, der Bühnenkonvention entsprechend, nichts sagt.

Auch der *Μισοῦμενος* betrat in der ersten Szene der nach ihm benannten Komödie²⁰⁹ die Bühne, voller Verzweiflung über seinen unerträglichen Zustand: von einer geliebten Frau gehaßt zu werden. Durch den kürzlich erfolgten Fund eines Fetzchens aus Kairo²¹⁰ sind wir jetzt in der glücklichen Lage, von seinem wehmütig-paratragodischen *ἀμηχανία*-Monolog wenigstens die ersten 15 Verse verfolgen zu können, in denen er, unruhig vor seinem eigenen Haus auf und ab schweifend, der Nacht seine Liebesnot klagt, ohne allerdings vorläufig den Grund zu nennen. Weiter wissen wir, daß sich ein Dialog mit Getas, dem Sklaven des Thrasonides, an den Eröffnungsmonolog anschloß. Es heißt, der Sklave habe es nicht gewagt, aus dem Hause zu kommen, *ἀλλ' εἰ προσηναγάζετο ὑπ' αὐτοῦ πολλ' ἄν ἐπικραυγᾶσας καὶ τὴν πικρὰν δουλείαν ἀπολοφνράμενος ἐξῆλθεν* (F 3), wohl mit den Worten: *ὦ δυστυχής, τί οὐ καθεύδεις; σὺ μ' ἀποκναίεις περιπατῶν* (F 9). Aus den paar weiteren Versen, welche uns die antiken Autoren überliefern, läßt

208 Vgl. Schwartz aaO 4, Webster StM 5 f.; beide Forscher fordern mit Recht einen Auftritt des Sosias, „der 52 ff. dem Publikum bekannt ist“, in der verlorenen Eröffnungsszene. Zuletzt dazu: F. H. Sandbach, *Gnomon* 39, 1967, 766 - 769, 768.

209 Auch der Untertitel *Θρασωνίδης*, der unter der Handschrift steht, geht ja auf den Helden.
210 Pap. IFAO 89, Text und Kommentar von L. Koenen in *ZfPE* 6, 1970, 99 - 104 (Nachtrag in '8, 1971, 141 f.)

sich für den anschließenden Dialog der beiden nicht viel gewinnen: Thrasonides klagt darüber, daß ein *παιδισκάριον* ihn knechte, was nie ein Feind vermocht habe (F 3), er räsoniert in einem nicht mehr durchsichtigen Zusammenhang über die Gerechtigkeit der Götter (F 4) und stellt dem immer wieder zur Rückkehr ins Haus drängenden Sklaven die berühmte Frage, die alle unglücklichen Liebenden stellen: *οὐπόποτ' ἡράσθης, Γέτα;*, worauf dieser erwidert: *οὐ γὰρ ἐνεπλήσθην*²¹¹. In völliger Raserei – so berichtet Arrian-Epiktet (= F 3) – verlangte der verzweifelte *στρατιώτης* schließlich ein Schwert, um sich hineinzustürzen, was Getas ihm aber *ὐπ' εὐνοίας* verweigerte.

Wir können uns aus diesen Bruchstücken, wenn wir die sehr beträchtlichen Fragmente aus dem III. - V. Akt daneben halten, sehr gut ein Bild davon machen, welche Art von Dramenatmosphäre diese beiden Eröffnungsszenen erzeugten: diese wird bis in den fünften Akt hinein getragen von der nie enden wollenden selbstmörderischen Verzweiflung des „Gehaßten“, die alle Personen des Stücks in Atem hält und bewirkt, daß dieses Stück oft an den Rand einer Tragödie, oder besser: des bürgerlichen Ruhrstücks gerät.

Dagegen können wir aus dem Erhaltenen nicht ersehen, in welcher Weise die Eröffnungsszenen die gespannte Erwartung des Zuschauers ähnlich wie in *Ἀσπίς* und *Συναριστ.* auf eine bestimmte Spur lenkten, schon deshalb nicht, weil uns die Prologrthesis, die auf das „exeunt“ von Herr und Diener folgte und die zweifellos ein Gott sprach²¹², fehlt. Ein Fragment, das höchstwahrscheinlich aus dieser Rthesis stammt – F 7: *..ἐκ Κύπρου/ πάνυ λαμπρά πράττων· ἦν ἐκεῖ γὰρ ὑπό τινι/ τῶν βασιλέων*²¹³ – gibt nichts her.

Dennoch seien ein paar Überlegungen gestattet: Von wesentlichem Interesse muß in der Eröffnungsszene die Frage gewesen sein, was der Anlaß für die Ablehnung des Thrasonides durch seine Krateia war. Man hat ihn sich aus einigen Stellen der späteren Handlung zusammengereimt²¹⁴: Thrasonides besaß das Schwert des totegeglaubten Bruders der Krateia und hatte in ihr den Verdacht geweckt, er sei der „Mörder“ – ihre Abscheu gegen ihn ist also gut zu verstehen. Chorikios von Gaza führt uns jedoch auf ein anderes Motiv des Hasses (F 1): Thrasonides habe an der *στρατιωτικῇ ἀηδία* gekrankt, dem *ὑπέρογκον καὶ σοβαρόν εἶναι* und

211 Das Fr. incert. führt Körte, einer Anregung Leos folgend, als F 10 *Ἥρως* auf, bemerkt aber dazu: „Fortasse cum Meinekio Misumeno assignandum est.“ (Körte I p. 8)

212 Wiedererkennung! (s. o. S. 40); vgl. auch Wilamowitz, Schiedsgericht 141; Webster StM 18 A. 2; W. Kraus, Zu Menanders Misumenos, RhM 114, 1 - 27, 3 (A. 9), 13

213 Zweierlei spricht dagegen, die Verse mit Körte (z. St.) und Koenen (aa0) Thrasonides selbst in den Mund zu legen: einmal widerspricht die miles-gloriosus-artige Prahlerie „Ich tat Großartiges.“ dem Ton seines Verzweiflungsmonologes (vgl. Kraus aa0 1 A. 3), zum andern ist das Lemma *ἐν Μισομένωι ὡς ἐν παραβάσει* (dennoch so mit Mette gegen Wilamowitz zu lesen) kaum anders zu verstehen, als daß der Urheber dieser *Ὀδύσσεια*-Glosse (zu ρ 442) die interne Prologrthesis des Gottes der Neuen Komödie interessanterweise mit einer Parabase der Alten Komödie verglich.

214 Vgl. POx 2656, 232 ff., 246 ff. und 431; dazu Turner, New Fragments of the Misoumenos of Menander, University of London, BICS Suppl. 17. 1965; Merkelbach, Über die Handlung des Misumenos, RhM 109, 1966, 97 - 108, 100, 105; Kraus aa0 9 f.

der ἀλαζονεία des typischen miles gloriosus, und dadurch habe er εἰς ἀπέχθειαν αὐτῷ κινήσαι τὴν ἐρωμένην. Diese Charakteristik stimmt aber durchaus nicht mit dem Bild überein, das wir aus den erhaltenen Teilen der Komödie vom Wesen des Thrasonides gewinnen; dort erscheint dieser stets als ein grundehrlicher, mit echtem, tiefem Gefühl an seiner Angebeteten hängender Liebhaber.

Wie sind nun die Widersprüche, die sich zwangsläufig ergeben, zu lösen? Thrasonides konnte von dem ihm zur Last gelegten Mord am Bruder der Krateia zu Anfang des Stückes gar nichts wissen, denn sonst wäre unerklärlich, warum er nach seiner großen, von Getas 284 ff. geschilderten Auseinandersetzung mit Demeas und Krateia, in der der Mordverdacht ganz gewiß zur Sprache kam, in noch größere Verzweiflung verfällt als zuvor (vgl. den großen Monolog 349 ff., der leider so rettungslos verstümmelt ist) und sich erneut mit Selbstmordgedanken trägt (vgl. das Mosaik von Mytilene mit einer Szene des V. Aktes)²¹⁵. Also hat Krateia ihn nicht direkt des Mordes beschuldigt, sondern ganz allgemein sein rauhes, krieglerisches und prahlerisches Gebaren als Grund für ihre Ablehnung seiner Werbungen angegeben, und nur davon wiederum können wir in den Eröffnungsszenen erfahren haben – vielleicht gleich im Anschluß an die Worte des Thrasonides, die wir als letzte in dem Monologfragment noch lesen: ...λα[λοῦ]ντ[ι] σοι/[τὸ πραττόμ]ενον. [ο]ὐκ ἀγν[οῶ, μ]ὰ τοὺς θε[οὺς, ...](14 f.)

Aber er war doch *kein* ἀλαζών, und Krateia muß das doch gewußt haben; wie konnte sie ihn dann – laut Chorikios – als einen solchen hassen? Walther Kraus²¹⁶ hat eine sehr ansprechende Lösung gefunden: Thrasonides wurde in Wahrheit gar nicht gehaßt, sondern das Mädchen, das ihn am Schluß der Komödie nach Aufklärung des Irrtums über ihren Bruder so bereitwillig heiratet, hatte ihn, gerade weil sie seine edle, vom Charakter anderer Soldaten absteckende Wesensart wohl zu schätzen wußte, seit eh und je gemocht, wahrscheinlich sogar geliebt. Da sie ihn aber als vermeintlichen Mörder ihres Bruders abweisen *mußte*, schützte sie als Grund ihrer Ablehnung die Abscheu vor soldatischem Ungestüm vor.

So würde sich am besten die sich bis zum Lebensüberdruß steigende Verzweiflung des Thrasonides erklären, der sich eben deshalb so getroffen fühlt, weil er sich – mit Recht – verkannt glaubt. Menander müßte, wenn die Hypothese von Kraus zutrifft, die versteckten oder offenen Hinweise in den Eröffnungsszenen so angebracht haben, daß der Zuschauer 1. natürlich ahnte, daß Krateia in Wahrheit *kein* παιδισκάριον (F 3) war, 2. den Widerspruch zwischen Krateias Vorwürfen und dem tatsächlichen Verhalten des Beschuldigten sah und sich gespannt fragte, was denn wirklich die *μισοῦσα* zu ihrem seltsamen Verhalten bewegte. Der Gott hätte dann anknüpfen können: „Nein, wegen seiner ἀλαζονεία haßte sie ihn nicht – denn er ist ja alles andere als ein miles gloriosus (vgl. Περικειρομ. 44 f!) – sondern sie, die von einem freien Bürger abstammt, glaubt, er habe ihren Bruder getötet. Dieser Irrtum aber erklärt sich so...(vgl. den Ἀσπίς-Irrtum und die Erklärungen der Tyche!).“

215 Dazu s. u. S. 144 f.

216 aa0 25; ders., Menanders Humanität, Wiener Hum. Blätter 13, 1971, 7 - 24, 20 f.

Das Bild, das wir aufgrund der angestellten Vermutungen vom Eingang des *Μισούμ*. – natürlich unter Vorbehalt! – gewinnen, paßt sehr gut zu unseren bisherigen Beobachtungen an Komödien, deren Eröffnungsszenen im Zusammenhang mit dem Titel stehen. Wie der „Schild“ des Kleostratos *nicht* von einem Toten hinterlassen worden war, wie das „Gespenst“ *kein* Gespenst war, wie die *Συναριστώσα* Plangon ganz und gar nicht zu den andern beiden *Συναριστώσαι* paßte, wie die „Geschorene“ zu Unrecht geschoren worden war, so wird auch Thrasonides, der „Gehaßte“, nicht nur zu Unrecht gehaßt, sondern ist im Grunde auch gar kein Gehäßter.

An größeren Stücken, deren Eröffnungsszenen der Komödie ihren Namen gaben, kennen wir noch aus der römischen Bearbeitung des Terenz den *Αὐτ. τιμ.*, der aber im Zusammenhang mit den drei anderen von Terenz nach menandreischem Vorbild geschriebenen Komödien behandelt werden soll²¹⁷. Die Komödie mit dem „kriminellen“ Titel *Κωνειαζόμεναι*, von der wir Fragmente aus dem fünften Akt haben²¹⁸, begann wahrscheinlich mit einer Szene, in der Frauen damit drohten, Schierling zu trinken, um gegen irgendetwas zu demonstrieren²¹⁹. Wie beim *Φάσμα* ist die Frage, ob der Zuschauer das aufregende Ereignis selbst sah – was hier wohl ohne Schwierigkeiten hätte geschehen können –, oder ob er durch einen Bericht darüber informiert wurde.

Unter den uns bekannten Komödientiteln Menanders finden sich noch zehn Namen von Stücken²²⁰, über deren Inhalt wir nichts wissen und deren Titel aus einem Partizip gebildet ist wie im Falle von *Συναριστ.*, *Περικειρομ.*, *Μισούμ*. und *Κωνειαζόμ.*; da wir aber ebenso Titel kennen wie *Επιτρέπ.* und *Θεοφορομ.* (vgl. auch Diphilos *Κληρούμενοι*), die sich auf eine Szene des zweiten Aktes, oder wie *Δίς ἔξαπ.*, der sich auf die ganze Fabel bezieht, sind Schlüsse natürlich nicht gestattet, etwa daß die *Ῥαπιζομένη* analog zur *Περικειρομένη* zu Beginn bzw. kurz vor Beginn des gleichnamigen Stückes geohrfeigt wurde²²¹.

Eine bestimmte Kategorie von Eingängen sucht, wie wir bereits an einigen Beispielen gesehen haben, Spannung und Aufmerksamkeit wie auch Wohlwollen für das Geschick einer Person dadurch zu erwecken, daß diese Person schon in den Eröffnungsszenen mehr darzustellen scheint, als zunächst den Zuschauern, ihrer Umwelt und meistens auch ihr selbst bekannt ist. Der häufigste Fall ist der, daß die Teilnahme des Zuschauers von einer weiblichen Gestalt in Anspruch genommen wird, die als Hetäre oder gar als Sklavin exponiert wird, daß aber zugleich zahlreiche Hinweise ahnen lassen, daß in dem Mädchen vermutlich etwas Besseres steckt. Die Mitteilung darüber kann entweder auf direktem Wege geschehen, indem die Frau selbst auftrat, wie in *Συναριστ.* und *Περικειρομ.* – und das „Alibi“ wurde

217 s. u. S. 69 ff.

218 s. u. S. 149 ff.

219 Vgl. Mette, Bericht I 148, der sich ebenso wie Webster StM 53 Gedanken darüber macht, wer die selbstmörderischen Frauen gewesen sein könnten.

220 *Ἀνατιθεμ.*, *Αὐτὸν πενθῶν*, *Ἐμπιπραμ.*, *Ἐπαγγελλόμ.*, *Καταψευδόμ.*, *Προγαμῶν*, *Προεγκάλων*, *Πωλούμ.*, *Ῥαπιζομ.*, *Συνερώσα*.

221 Vgl. Wilamowitz, Schiedsgericht 141 f.; Webster StM 18

dann sogar visuell angedeutet, wenn wir den Hinweis des Iulios Polydeukes auf die Maske einer „*ψευδοκόρη*“ richtig verstehen²²² –, oder auf indirektem Wege, indem die Frau in den Gesprächen der in den Eröffnungsszenen auftretenden Personen eine wichtige Rolle spielte, wie im *Μισούμ*. Eine besondere Variante stellte das *Φάσμα* dar, wo die spätere *civia Attica* und Braut in den ersten Szenen als „Erscheinung“ eingeführt wird.

Zu der Gruppe mit indirekter Charakteristik gehört neben den drei in der Bearbeitung des Terenz vorliegenden Stücken *Ἀνδρία*, *Αὐτ. τιμ.* und *Εὐν.*, zu denen wir noch kommen, auch der *Ἡρώς*. Die Komödie, von der uns die ersten 51 Verse recht gut erhalten sind, beginnt mit einem Dialog des Daos mit seinem Mitsklaven Getas, dem er seine Liebe zu einer „Sklavin“, der armen, aber edlen Plangon, gesteht; übrigens trägt die „*ψευδοκόρη*“ der *Συναριστ.* denselben Namen. Ein verliebter Sklave als Ausgangssituation einer Komödie – das kann nicht lange gutgehen, muß sich der Zuschauer sagen, schon deswegen nicht, weil die Geliebte, wie er der von Daos gegebenen Beschreibung entnimmt, Züge aufweist, die zu einer Sklavin nicht recht passen wollen. Getas fragt eigens: *δούλη'στιν;* (20), darauf Daos: *οὕτως, ἡσυχῇ, τρόπον τινά;* sie stamme ab von einem inzwischen verstorbenen Hirten, zusammen mit ihrem Zwillingsbruder habe dieser sie an Daos' Herrn verdingt. „Hirte“ – das sagt in einer Neuen Komödie schon viel, sagte noch den findigen Lesern des Longosromanes etwas. Von diesem Hirten heißt es zudem zweideutig: *ἐγένετο τούτῳ διδύμα ταῦτα παῖδιά, ὡς ἔλεγεν αὐτός* (23), von Plangon weiter unten, sie sei *πάνν..ἐλευθέρως καὶ κοσμία* (39 f.). Mußte der Zuschauer hier nicht ahnen, woran er war? Nach dieser einen Eröffnungsszene trat, wie das Personenverzeichnis lehrt, der *Ἡρώς* als *προλογίζων* auf. Vom Inhalt seiner Rhesis vermittelt uns die erhaltene Hypothesis nur eine schwache Vorstellung.

Das Expositionsmotiv von der angeblich „niederer“, allem Anschein nach aber „besseren“ Frau hat in den *Ἐπιτρέποντες* eine Variante erfahren. Die mit Charisios noch nicht lange verheiratete Pamphile steht zu Beginn des Dramas unter dem schwerwiegenden Verdacht, ein vor der Ehe mit einem Unbekannten gezeugtes Kind zu Welt gebracht zu haben, ein Verdacht, der durch die heimliche Aussetzung des Säuglings verstärkt wird. Leider ist uns von der Eröffnungsszene, die wieder aus dem Dialog zweier Sklaven bestand, so gut wie nichts, von der darauffolgenden Prologrhesis eines Gottes nicht einmal eine Spur erhalten – daß die *Ἐπιτρέπ.* eine solche hatten, bezweifelt freilich fast niemand²²³, denn das Stück hat eine *ἀναγνώρισις*.

222 Nr. 32, 33; vgl. W. Th. MacCary, Menander's Characters: Their Names, Roles and Masks. TAPhAC 101, 1970, 277 - 90, 289 A. 51

223 Vgl. Wil., Schiedsgericht 50 und 143; Schadewaldt, Hermes 66, 1931, 22; gegen Götterrhesis: Körte, „Menandros“, RE 15, 1, 707 - 761, 738; Lesky, Gesch. d. gr. Lit., Bern 1963 (2. Aufl.), 705. Del Corno hat in seiner Ausgabe p. 170 A. 2 erwogen, daß die Prologgotttheit „Dike“ hieß – natürlich im Hinblick auf die Schiedsgerichtsszene. Und wie wäre es mit dem von Lukian bezeugten Elenchos, dem *παρρησίας καὶ ἀληθείας φίλος* (F 717)? Oder gehen wir von der Wiedererkennungsszene 532 ff. mit den auffälligen Bezügen auf

Es wäre zwecklos, zu raten, wie Menander es in der Eröffnungsszene bewerkstelligte, den Zuschauer wenigstens ahnen zu lassen, daß die gute Pamphile natürlich keinerlei Schuld traf und daß natürlich ihr eigener Mann der Vater des vermeintlichen Bastards war. Die erhaltenen Fragmente (F 1 - 5) aus dem Dialog Onesimos-Koch²²⁴ sind immerhin deswegen für uns aufschlußreich, weil hier das Motiv der *περιεργία* eine bestimmte Rolle spielt: die Neugier, die Onesimos und der Koch sich offensichtlich gegenseitig vorhielten, auch beim Zuschauer zu erzeugen, und zugleich diese Neugier des einen Dialogpartners zum Anlaß zu nehmen, sie durch die Erzählung wichtiger Expositionsfakten durch den anderen Dialogpartner befriedigen zu lassen, ist ja eine der wesentlichen Expositionsfunktionen einer Eröffnungsszene.

Der Verzweiflungsmonolog eines jungverheirateten Mannes auf der Vorderseite des PAntinoop. 15 eröffnete, wie mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen ist, den *Ἀπιστος* Menanders²²⁵. Wie Thrasonides am Anfang des *Μισούμ.*, so klagt auch dieser *νεανίας* der Nacht sein Leid, und auch hier ist der Gegenstand der Klage natürlich ein Weib: diesmal – wie in den *Ἐπιτρέπ.* – ist jemand mit seiner Ehefrau unzufrieden. Zwar erfahren wir aus den erhaltenen Versen nicht, was der Sprecher ihr zur Last legt, aber der Vergleich mit den *Ἐπιτρέπ.* (und der von dieser Komödie abhängigen *Ἐκυρά* des Apollodor) legt die Vermutung nahe, daß der junge Ehemann einen ähnlichen Verdacht gegen seine Frau hegt wie Charisios. Wenn wir hören, daß der Sprecher fünf Monate mit der Frau verheiratet ist und daß er in dieser Zeit nicht eine Nacht *ἀπόκοιτος* war, und wenn wir in der nächsten Szene *γνωρίσματα* sehen, dann dürfen wir doch wohl schließen, daß auch diese junge Frau – wie die Pamphile der *Ἐπιτρέπ.* – ein „Fünfmonatskind“ zur Welt gebracht hat (vgl. *πέμπτη[ον].. μήνα* 3 mit *Ἐπιτρέπ.* 758 *πεμπτάμηνα παιδιά*), will sagen: nach fünf Monaten unbeschwerter Ehe zum Entsetzen ihres Mannes irgendwie mit einem Kind, das vorehelich gezeugt war, ertappt wurde.

Der *Ἀπιστος* wäre dann – so kann man weiter folgern – das Stück vom „ungläubigen“ Ehemann, der das dramatische Geschehen dadurch in Gang hält, daß er hartnäckig an der Unschuld seiner Frau zweifelt, und so „ungläubig“ er schon im Eingang des Stückes ist – dieser macht also wieder einmal den Titel der Ko-

göttliches Mitleid aus (s. u. S. 141): dann wäre der „Eleos“, den Sextus Empiricus im Zusammenhang mit dem Prologgott „Phobos“ als „Gott“ erwähnt (F adesp. 154 Kock), ein denkbarer Anwärter ... – genug der Spielerei!

224 Vgl. Wil., Schiedsgericht den Komm. z. St.; einen neuen Komm. der Fragmente 1 - 6 hat A. Masaracchia vorgelegt: Nota agli *Ἐπιτρέποντες* di Menandro, *Helios* 8, 1968, 364 - 369

225 Die Zuweisung dieses Textes an diese Komödie wurde von C. Austin, CR N. S. 17, 1967, 134, knapp, aber überzeugend belegt. Damit wäre gleichzeitig die immer wieder versuchte Gleichsetzung von *Ἀπιστος* und *Aulularia* (Webster StM 120 ff., Gaiser WSt 79, 1966, 191 - 94) endlich aus der Welt geschafft. Den Text gibt Mette, Bericht I 180 ff. (vgl. Bericht III 535), einen sorgfältigen Kommentar Barns/Lloyd-Jones, JHS 84, 1964, 21 - 34. Vgl. auch Websters Vermutungen zum Inhalt des ganzen Stückes (das er wegen der Ähnlichkeit mit der *Ἐκυρά* dem Apollodor zuschreiben will), die freilich jetzt z. T. überholt sind (Studies in Later Greek Comedy, Manchester 1953, 217 - 220).

mödie sinnfällig —, so „gläubig“ ist der ahnungsvolle Zuschauer hinsichtlich der Reinheit der Frau. Um nun den Zuschauer „gläubig“ zu machen, mußten die Eröffnungsszenen vor der Götterrhesis — eine solche muß auch dieses Wiedererkennungsstück gehabt haben²²⁶ — entsprechende Hinweise enthalten, die ihn hellhörig machten und auf die richtige Spur lenkten.

Am Ende stellte sich ganz gewiß heraus, daß unser „Ungläubiger“ selbst der Erzeuger des Kindes war, und die *γνωρίσματα* trugen irgendwie zu seiner Entlarvung bei. In den leserlichen Versen unseres Papyrus unterbricht eine *θεράπαινα* den *νεανίας* in seinem Monolog; sie „bringt und zeigt ihm einzelne Gegenstände“, bei deren Anblick ihm „das Herz weh tut“ (13 f.). Nach einer Lücke von ungefähr 12 Versen betrachten zwei Personen einzelne *γνωρίσματα*: über diese wird sich der *νεανίας* vor der Lücke geärgert haben, und folglich sind er und die Dienerin nach der Lücke immer noch im Gespräch begriffen. Auffällig ist nun, daß der junge Mann die Betrachtung plötzlich abbricht und alle *γνωρίσματα* wieder in ihren Behälter legt und versiegelt, mit der Begründung, es sei „jetzt nicht notwendig und auch nicht unsere Angelegenheit, nach des Rätsels Lösung zu suchen (33 ff.).“ Kein Zweifel: der „Ungläubige“ verhindert hier, ohne es zu ahnen, eine vorzeitige „Lösung des Rätsels“²²⁷. Man vergleiche einmal die bekannte Schiedsgerichtsszene der *Ἐπιτρέπ.* (42 ff.), in der über den zukünftigen Besitzer eines Findelkindes und seiner *γνωρίσματα* als Schiedsrichter ausgerechnet der Großvater des Kindes zu befinden hat und dieser dadurch, daß der die Sachen nicht eines Blickes würdigt, die Wiedererkennung weit hinausschiebt. Hier begriff der Zuschauer die Ironie der Situation, weil er im Akt zuvor durch die Prologrhesis des Gottes vorbereitet worden war;²²⁸ ebenso müßte in der Lücke des *Ἀπιστος*-Einganges wenigstens eine Andeutung gestanden haben, die es dem Zuschauer ermöglichte, die Tragweite der Entscheidung des jungen Mannes einigermaßen zu ermessen. Eine solche Andeutung hätte die für die Spannung des Drameneingangs notwendigen Fragen aufgeworfen, auf die dann in einer der nächsten Szenen der Prologgott die ersten Antworten gab.

Viel bleibt offen, aber wir erkennen wesentliche Züge eines typischen Menandereingangs: die Person, welcher das Stück seinen Namen verdankt, tritt als erste auf, die Gestalt einer zu Unrecht verdächtigten Frau gewinnt „indirekt“ die Sympathie des Zuschauers, dessen Spannung dadurch erregt wird, daß die Lösung schon in der zweiten Szene greifbar nahe liegt.

Seit Friedrich Ritschl hat man sich immer wieder ebenso verzweifelt wie erfolglos darum bemüht, in die zwanzig kleinen Fragmente, die von den verlorenen Eingangsszenen der plautinischen *Bacchides* überliefert sind, eine sinnvolle Ordnung hineinzubekommen. Zuletzt hat Bernd Bader, ermuntert durch den neuen $\Delta \iota \varsigma \epsilon \xi \alpha \pi \alpha \tau \omega \nu$, mit viel Umsicht und Scharfsinn ein Szenarium des *Bacchides*-

226 s. o. S. 40

227 Vergleichbar ist E. *Ἰων* 1380 ff.: Ion will das Kästchen mit seinen *γνωρίσματα* ungeöffnet dem Apoll weihen, was hier jedoch nur eine kurze Retardation bewirkt.

228 Vgl. W.-H. Friedrichs Interpretation dieser Szene, deren Bühnenwirkung er mit einem musikalischen Trugschluß vergleicht (Euripides und Diphilos, München 1953, 153 ff.).

Eingangs erstellt²²⁹. Wie aber so mancher, qui sudaverat in restituendis novae comediae scaenis, durch einen Papyrusfund bald darauf genarrt wurde, so erging es auch Bader: noch in einem Nachtrag²³⁰ zu seinem Aufsatz muß er sich mit dem inzwischen entdeckten ersten Vers des Δὶς ἐξαπ. — πρὸς τῶν θεῶν, μεῖράκιον, — x — Ux²³¹ — auseinandersetzen und dabei feststellen, daß in die von ihm als Eröffnungsszene der Bacchides angesetzte „Hausputzszenen“ (mit fr. III f. Lindsay) der Bacchis A und eines Sklaven dieser Vers — selbst wenn er von der Hetäre gesprochen wurde — niemals gehören kann, da das μεῖράκιον jedenfalls der Jüngling Moschos (bei Plautus „Pistoclerus“) sein muß. „Also ist entweder die Rekonstruktion falsch, oder Plautus hat geändert“²³². — und für die zweite Möglichkeit entscheidet sich der Verfasser der Rekonstruktion. So einfach geht das also? Können wir wirklich aufgrund eines halben Menanderverses auf der einen und einer Handvoll Plautusfragmente auf der anderen Seite schon Vermutungen über das „Plautinische im Plautus“ anstellen — selbst wenn das Erhaltene z. T. auf ein Canticum hinweist —, so daß wir am Ende dort, wo am Anfang fast ein Nichts stand, gleich zwei Szenarien haben?

Wir wollen dagegen versuchen, mit aller gebotenen Vorsicht aus dem gegebenen Material einen sehr groben Umriss vom Aufbau des Eingangs in Vorlage und Übertragung zu gewinnen, wobei darauf verzichtet werden soll, jedem einzelnen Fragment seinen szenischen Platz zuzuweisen. Die erste Szene bei Menander steht fest: Dialog zwischen Moschos und einer unbekannten Person, die ihm vermutlich eine Frage stellt²³³. Für den Anonymus kommen in Betracht: die athenische Hetäre, die nach Bader bei Plautus den ersten Vers sprach²³⁴, sehr wohl aber auch der von Bader zurückgewiesene Lydos²³⁵, der, gerade weil er Bacch. 109 ff. „von allem bisher Vorgefallenen keine Ahnung hat“²³⁶, in der Eröffnungsszene durch neugierige Fragen — die Moschos-Pistoclerus aus begreiflichen Gründen nur unbefriedigend beantwortet hätte — sehr gut die Spannung der Zuschauer wecken konnte. Er könnte seinen „Zögling“ als besorgter Pädagoge, als der er ja 109 ff. wieder auftritt, etwa gefragt haben: „Bei den Göttern, Bursche, was suchst du denn schon den ganzen Tag in der Stadt herum, ausgerechnet vor den Häusern der Hetären?“ Nach einer fruchtlosen Auseinandersetzung mit Moschos wäre er ärgerlich davongerannt, vielleicht mit den Worten, die Plautus wie folgt wiedergibt und die zu dem Pädagogen, der gern mythisch-historische Beispiele bringt (vgl. Bacch. 111, 156), gut passen würden: „Ulixem audiui fuisse aerumnosissimum,/quia annos viginti errans a patria afuit;/verum hic adulescens multo Ulixem anteit — ,/qui

229 Der verlorene Anfang der plautinischen „Bacchides“, RhM 113, 1970, 304 - 320

230 aa0 320 - 323

231 Pap. IFAO 337, in ZfPE 6, 1970, 6

232 Bader aa0 321

233 πρὸς τῶν θεῶν am Anfang einer Frage z. B. Δύσκ. 341 f., Ἐπιτρέπ. 47 f.

234 aa0 317 ff.; Handley, bei Bader 322, läßt die Hetäre auch bei Menander Vers 1 sprechen. Übrigens erwähnt er m. E. mit Recht den Namen Chrysis für die beiden Hetären des Originals, vgl. Menander und Plautus, A Study in Comparison, London 1968, 21 A. 15.

235 Vgl. Webster StM 128 mit A. 2

236 Bader aa0 308 A. 13

?ilico? errat intra muros civicos (fr. XV L.).“ Das ist freilich nur eine sehr vage Vermutung²³⁷, denn natürlich könnte auch die Hetäre „von Odysseus gehört haben.“

Jedenfalls dürfte der Dialogpartner des Moschos-Pistoclerus nach der ersten Szene die Bühne verlassen haben, und zwar deshalb, damit Moschos Gelegenheit zu einer Prologrthesis ad spectatores bekam. Für eine solche Rhesis in der zweiten Szene tritt auch Bader ein²³⁸. Der *Δίς ἔξαπ.* hatte keine *ἀναγνώρισις*, die verwinkelte Vorgeschichte aber, für die Wilamowitz mit Recht eine „vorbereitende Einführung“ verlangte²³⁹, konnte niemand besser erzählen als Moschos-Pistoclerus, da er durch den Brief des Sostratos-Mnesilochus über das meiste informiert war. Ein Teil seiner Prologrthesis könnte aus wörtlichem Zitat dieses Briefes bestanden haben – dieses Mittel der Exposition kennen wir ja aus dem Eingang des Pseudolus. Im folgenden brauchte im Grunde nur nachgetragen zu werden, daß die von Moschos-Pistoclerus gesuchte samische Hetäre und die von ihm zunächst gefundene athenische Hetäre Zwillingschwestern seien. Das geschah wahrscheinlich in einer weiteren Szene, die man aus Bacch. 577 und fr. X L. schon früher erschlossen hat: eine Überbringung der samischen Hetäre an ihre Schwester durch einen Sklaven des *στρατιώτης*. Möglich, daß Moschos-Pistoclerus dieser Szene als Lauscher beiwohnte, wobei freilich bei Menander eine der vier auftretenden Personen stumm gewesen sein müßte. Irgendwie muß er jedenfalls kurz nach der Übergabe der Samierin (oder schon vorher durch die Athenerin) erfahren haben, daß die Hetären Schwestern seien. Dann konnte das Dreigespräch des jungen Mannes mit den Schwestern beginnen, von dem ein großer Teil in plautinischer Bearbeitung erhalten ist (Bacch. 35 ff.).

Der Eingang des *Δίς ἔξαπ.* bestand also wahrscheinlich aus einer Dialogszene und der Prologrthesis des Protagonisten Moschos. Die Eröffnungsszene könnte, der eventuellen Frage im ersten Vers nach zu urteilen, zu dem Typ gehört haben, zu dem die Eröffnungsszene der *Ἐπιτρέπ.* gehörte; sozusagen im Auftrag des Publikums fragt eine Person eine andere aus und erzeugt dadurch Spannung.

Zu diesem Eingangstyp gehören auch die acht Verse des F 722 aus dem Friburgensis 12. Dort fragt ein Sklave seinen *τρόφιμος*, den er in völliger Verzweiflung vorfindet, nach dem Grund seiner Sorgen und bietet ihm seinen Rat an²⁴⁰.

237 Von der Beobachtung E. Fraenkels ausgehend, es handle sich bei fr. XV um den Anfang eines Monologs (Plautinisches im Plautus, Berlin 1922, 9), rechnet Bader die Verse zur Prologrthesis des Pistoclerus (aa0 308). Die dritte Person, in der P. dann von sich sprechen müßte, bleibt jedoch trotz des Hinweises auf Cu. 248, Ep. 141 f. und Tri. 1115 f. problematisch; der Dialogpartner P.s liegt als Sprecher also näher. Könnte der „Monolog“ nicht zu jener Kategorie von Monologen gehören, die Leo das „Sprechen im Affekt über die Köpfe der Anwesenden fort“ nennt? (Der Monolog im Drama, Berlin 1908, 48, 87 usw.)

238 aa0 318 f.: fr. VII L. = Rest dieser Prologrthesis ist eine ansprechende Vermutung.

239 Schiedsgericht 147

240 Der *τρόφιμος* wird Liebeskummer haben, vielleicht erwartet sein Mädchen schon ein Kind von ihm. Sollte wider alle Wahrscheinlichkeit in der Schatzkomödie doch der Prologrthesis des Hausgottes eine Szene mit „Lyconides“ und seinem Sklaven vorausgegangen sein (s. aber o. S. 43 ff.), dann würde z. B. hier eine solche Eröffnungsszene passen. Wir könnten

Eine auffällige Ähnlichkeit mit diesen Versen weist der Anfang des Pseudolus auf²⁴¹.

Zahlreiche Schwierigkeiten bereitet der Eingang der 'Αδελοφoί̃ α̃. Den Dialog der beiden Schwestern, mit dem der Stichus beginnt, können wir uns sehr gut als Eröffnungsszene des Originals vorstellen, denn auch im Ψευδηρακλῆς traten wie es scheint, vor der Prologrhesis (eines Gottes?), die darauf Bezug nimmt (F 453), zwei Schwestern auf. Wo aber böte dann die plautinische Bearbeitung noch „Platz“ für die Prologrhesis der Vorlage? Gingen die Schwestern vor dem Dialog mit ihrem Vater noch einmal ins Haus? Eher wird man annehmen, daß der Zuschauer während des für die beiden Frauen so bedrohlichen Dreigesprächs noch in der Schwebe gelassen wurde, damit er in Spannung geriet, und erst danach der Prologgott – wenn das Stück überhaupt einen hatte, denn es „brauchte“ ihn im Grunde nicht – die beruhigende Mitteilung machte, daß die Brüder heute von ihrer Reise zurückkehren würden. Beim Zusammenstellen der wissensnotwendigen Informationen, die eine menandreische Prologrhesis gegeben haben müßte, stößt man im Stichus z. B. auf das Fehlen einer frühzeitigen Erklärung des Konfliktes zwischen Antipho²⁴² und seinen Schwiegersöhnen: der erste Hinweis findet sich erst Vers 628²⁴³. Warum aber wurde diese Prologrhesis von Plautus gestrichen, der doch sonst in der Regel die Prologrhesis aus der Vorlage übernahm? War das vielleicht erforderlich, weil der römische Bearbeiter die gesamte Handlung des Originals radikal beschnitt? Oder deutet der Episodencharakter des Stichus auf ein sehr frühes Werk Menanders, dessen Struktur noch mehr den Gesetzen der Alten bzw. Mittleren Komödie gehorchte und das vielleicht noch gar keine Prologrhesis hatte? Wir wollen auf die Strukturprobleme des Stichus im Zusammenhang mit der Besprechung der Schlußszene zurückkommen²⁴⁴.

Für den Schluß dieses Kapitels haben wir uns die Eingänge der vier Komödien aufgehoben, die Terenz bearbeitet hat. „Möchten wenigstens nur diejenigen Stücke des Menanders auf uns gekommen sein, welche Terenz genutzt hat!“, schrieb Lessing vor etwa zweihundert Jahren, „Ich kann mir nichts Unterrichtenderes denken, als eine Vergleichung dieser griechischen Originale mit den lateinischen Kopien sein würde“²⁴⁵. Auch heute fehlen uns zwar zu solch einem Vergleich immer noch die Originaltexte von Ἀνδρία, Ἀντ. τιμ., Εὐν. und Ἀδ. β̃, aber dafür besitzen wir jetzt eine beträchtliche Anzahl anderer mehr oder weniger vollständiger Stücke Menanders und wissen dadurch so viel über Thematik, dramatische Technik und Sprache

aber auch den Anfang des Φάσμα (s. o. S. 54) vor uns haben – vgl. Webster StM 102 – oder den Anfang der Fab. Inc. IV Mette, wo in dem Monolog fr. a recto col. 2 der Sklave Dromon auf Hilfeleistungen für seinen πρόρμος ἐρώων sinnt; vgl. auch fr. d recto 1 ff., wohl derselbe Sprecher: ἐπέτα]ξέ σοι τάχ' οὖν τω' εὐρεῖν μ[ηχανήν/a] ὑπὸν ...

241 Vgl. Wil. Schiedsgericht 107 A. 1 und E. Fraenkel, Kleine Beiträge zur Klassischen Philologie 1, Rom 1964 (= 1955), 488 - 490

242 Er hieß bei Menander wohl Smikrines: vgl. Mette, Bericht I 24, 36 f., 104

243 Vgl. Fraenkel, Plautinisches im Plautus, Berlin 1922, 279 ff.

244 s. u. S. 154 f.

245 Hamburgische Dramaturgie, 99. Stück (Benutzte Ausgabe: Lessings Werke, hrsg. von Kurt Wölfel, Frankfurt 1967, II, 516)

der menandreischen Komödie, daß unsere Voraussetzungen für eine Rekonstruktion der Vorbilder des Terenz ausgesprochen günstig sind, günstiger sogar noch, als sie noch vor etwa zwanzig Jahren für Websters „Studies in Menander“ waren.

Ob der „dimidiatus Menander“, wenn er seine Stücke mit einer „literarischen“ Prologrthesis beginnen ließ, dabei gleichzeitig auch immer die exponierende Prologrthesis eines Gottes oder einer dramatis persona strich, oder ob es so ist, daß schon in der Vorlage nur eine der Hauptpersonen einen Teil der Vorgeschichte im Dialog oder Monolog erzählte – wie wir es ja bei Terenz finden –, ist eine alte, vieldiskutierte Frage²⁴⁶. Unser derzeit vorliegendes Textmaterial reicht m. E. dazu aus, daß wir davon ausgehen können, daß jede Menanderkomödie (außer den Ἀδελοί α?) eine Prologrthesis hatte und daß in Wiedererkennungsstücken²⁴⁷ – zu diesem Typ gehören ja auch Ἀνδρία (Περωνθία), Ἀντ. τιμ. und Εὐν. – auf jeden Fall ein Gott als προλογίζων auftrat. Um nun diese Regel für die vier Terenzbearbeitungen zu bestätigen, gilt es 1. in den Expositionen dieser Stücke Spuren des bei Menander durch den προλογίζων vermittelten Expositionsmaterials nachzuweisen, 2. die Eröffnungsszenen dieser Stücke einem bestimmten Eingangstyp zuzuordnen und dadurch die Stelle zu bestimmen, an der im Original die Prologrthesis gestanden haben müßte.

Form und Inhalt der verlorenen Prologreden nach dem unter 1. genannten Verfahren zu ermitteln, soll Aufgabe des nächsten Kapitels sein, in dem wir allgemein Menanders Technik der Information untersuchen (2.3.2.) und dabei aus den Informationen der Terenz-Expositionen diejenigen Informationen herausgreifen wollen, die im Original der Prologrthesis gehört haben dürften (2.3.2.2.). Es wird sich herausstellen, daß tatsächlich alle vier (fünf) Originale eine Prologrthesis gehabt haben müssen und daß nicht nur die Stücke mit ἀναγνώρισις, sondern auch die Ἀδελοί β von einem Gott exponiert worden sein müssen.

In diesem Kapitel wollen wir mit Hilfe der unter 2. genannten Strukturanalyse der Terenz-Eingänge den ursprünglichen Platz der Prologreden zu bestimmen versuchen. Stellen wir nun bei einem Stück fest, daß die terenzische Eröffnungsszene – also die Szene, die auf den „Prologus“ folgt – von besonderer theatralischer Wirkung ist und daß sich diese mit dem Bühneneffekt einer original-menandreischen Eröffnungsszene vergleichen läßt, dann ist mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, daß die fragliche Szene auch im Original das Stück eröffnete und folglich der προλογίζων in einer späteren Szene auftrat. Ist dann einmal die Eröffnungsszene gesichert, dann müssen alle auf sie folgenden Szenen vor der ersten Handlungspause (= Bühne leer) mit ihr zusammen eine Einheit bilden, und es ist nun zu prü-

246 Mit ihr befaßte sich zuletzt E. Lefèvre, Die Expositionstechnik in den Komödien des Terenz, Darmstadt 1969; dort ist die umfangreiche ältere Literatur verzeichnet. Daß alle Menander-vorlagen eine Prologrthesis gehabt hätten, bestreitet am heftigsten wohl K. Büchner, z. B. in seiner Römischen Literaturgeschichte, Stuttgart 1962, 137. Allgemein über die terenzische Frage und den Streit zwischen „philhellenischen“ Menandreern und den latinistischen Anhängern eines „Vergils der römischen Komödie“ informiert kurz und übersichtlich W. Ludwig, The Originality of Terence and his Greek Models, GRBS 9, 1968, 169 - 182, wo eine sehr besonnene Position bezogen wird.

247 s. o. S. 40

fen, ob die erste Handlungspause der Platz sein kann, an dem im Original der *προλογίζων* auftrat.

Ein winziger Papyrusfetzen scheint zu beweisen, daß der menandreische *Αὐτοῦ Τιμωροῦμενος* mit derselben Szene begann wie der Heaut. des Terenz: In einer verstümmelten Hypothesis (POx 2534)²⁴⁸ lesen wir: *Αὐτόν [τιμωρούμενος οὐ ἀρχή] βραχ[εῖα μὲν δὴ - υ -] τε γέγον[ε νῶν]* (sc. *ἡ συνήθεια?*), was sofort an Heaut. 53 „Quamquam haec inter nos notitia admodumst“ erinnert. Auch so aber kann m. E. nicht der geringste Zweifel darüber bestehen, daß die ausgesprochen bühnenwirksame Szene, in der der „Selbstquäler“ – nach dem das Stück benannt ist – seinen Publikum vorgestellt wurde, das griechische Original eröffnete, denn wieder einmal wurde auf effektvolle Weise den Zuschauern der Titel des Stückes erklärt²⁴⁹.

Der *Αὐτ. τιμ.* begann also mit dem Dialog der beiden *γέροντες*, die bei Terenz Chremes und Menedemus heißen. Im lateinischen Stück folgt nach diesem Dialog (53 - 167) ein kurzer Abgangsmonolog des Chremes, der die Bühne verläßt, um einen Nachbarn zu den Dionysien in sein Haus einzuladen (167 - 170). Gleich darauf tritt er wieder auf und berichtet in einem ebenso kurzen Auftrittsmonolog, daß sein Gang umsonst gewesen sei, da der Gesuchte schon im Hause des Chremes eingetroffen sein solle (171 - 174). Bei Terenz ist dieses Ab- und Auftreten dramaturgisch völlig sinnlos, bei Menander aber muß es, wie der Vergleich mit dem ersten Akt der *Ἀσπίς* zeigt, zweifellos den Auftritt des Prologgottes gerahmt haben. Wie dort den Smikrines (Abgangsmonolog 94 - 96 mit dem Zweck, „im Hause etwas zu überlegen“, was doch ebensogut auf der Bühne geschehen könnte), so entfernte Menander hier den „Chremes“ unter einer Art Vorwand, um die Bühne freizumachen für die Prologrthesis, und wie Smikrines *Ἀσπίς* 149 (im Monolog 149 - 163 hängt er seinen „Überlegungen“ nun doch auf der Bühne nach), so trat „Chremes“ gleich danach wieder auf. Franz Skutschs noch 1957 im Lindsay-Kauer-Text erscheinende „saltatio convivarum“ – ein Versuch, den Chorauftritt der Vorlage in die Handlungspause 170/171 zu setzen – ist daher mit Webster und Mette²⁵⁰ abzulehnen, zumal unwahrscheinlich ist, daß der erste Akt – selbst wenn man die Prologrthesis dazurechnet – schon an dieser Stelle endete.

Damit ist die Struktur des Eingangs des *Αὐτ. τιμ.* gesichert: Dialog „Chremes“-„Menedemus“-Abgangsmonolog „Chremes“-Prologrthesis eines unbekannten Gottes. Wie in den Eröffnungsszenen von *Ἀσπίς*, *Ἐπιτρέπ.*, *Ἡρώς*, der unbekannten Komödie des F 722 und vielleicht auch des *Δίς ἔξαπ.* der eine Dialogpartner den anderen stellvertretend für die Zuschauer über die Vorgeschichte, soweit sie diesem bekannt ist, ausfragt, so fungierte auch im *Αὐτ. τιμ.* der wißbegierige Nachbar „Chremes“ als Exponent des informationsbedürftigen Zuschauers: er äußerte Befremden über das rätselhafte Verhalten des „Menedemus“, der, obwohl schon an die sechzig Jahre alt und Besitzer des schönsten Landgutes von Halai Aixonides

248 Vgl. Coles/Barns CQ 15, 1965, 55 - 57

249 s. o. S. 61

250 StM 84; Bericht I 136

(F 127), selbst von morgens bis abends mit der Hacke auf dem Acker stehe, und wollte die Gründe dafür hören. Um „Menedemus“ also zu dem für die Zuschauer wissensnotwendigen Bericht zu bewegen, sah die Dramaturgie eine „Frager“-Rolle vor. Das hinderte den Befragten natürlich nicht, sich über die Neugier seines Nachbarn zu wundern; bei Terenz fragt er 75 f.: „Chreme, tantumne ab re tuast oti tibi/ aliena ut cures ea quae nil ad te attinent?“, und völlig überraschend antwortet Chremes: „Homo sum: humani nil a me alienum puto.“ (77) Um verstehen zu können, wie sehr dieser Satz den Zuschauer verblüffen mußte, wollen wir uns die szenische Situation vergegenwärtigen: zweifellos trug der wißbegierige Nachbar die Maske und den Namen²⁵¹ des typischen γέρων πατήρ, der durch seinen mürischen Charakter und seine unerbittliche Haltung gegenüber seinem Sohn die übrigen Personen des Stücks gegen sich aufzubringen pflegt und nach dem Gesetz der poetischen Gerechtigkeit wegen seines Verhaltens am Schluß der Komödie geprellt und verhöhnt wird. Ausgerechnet dieser Typ beruft sich nun auf die φιλανθρωπία! Mußte das den Zuschauer nicht überraschen, ja, den Verdacht in ihm wecken, diese φιλανθρωπία müsse geheuchelt sein und sei viel mehr das Deckmäntelchen für Wichtigtuerei und Besserwisserei, für περιεργία und πολυπραγμοσύνη, wie der Grieche es nannte²⁵²? Wirklich ergab der weitere Verlauf der Komödie, daß „Chremes“ der typische πολυπράγμων war, und bei der Besprechung des fünften Aktes werden wir sehen, wie er mit seiner „G'schaftlhuberei“ scheitern und sich dem allgemeinen Gespött aussetzen mußte²⁵³.

Terenz hat an dieser Rolle des wichtigtuersichen Nachbarn nichts geändert, und deshalb besteht nicht der geringste Anlaß, den vielzitierten Vers 77 in Anlehnung an Senecas Wort von der „formula officii humani“²⁵⁴ als „Lösungswort einer bestimmten humanitas Terentiana und Romana“ zu interpretieren²⁵⁵, und ebenso wenig verstand Menander ihn im Munde des γέρων πολυπράγμων als „Urwort der Humanität“²⁵⁶.

251 Bei Menander könnte er Laches, Demeas oder Simon heißen haben.

252 So wird die Stelle von einem großen Teil der Forscher gedeutet, z. B. von R. Walzer, Zum Hautontimorumenos des Terenz, Hermes 70, 1935, 197 - 202; Webster, StM 65 mit A. 1; Mette, Die περιεργία bei Menander, Gymn. 69, 1962, 398 - 406; A. Primmer, Die homosum-Szene im Hautontimorumenos, WSt 79, 1966, 293 - 298. M. Pohlenz, Menander und Epikur, Hermes 78, 1943, 270 - 275, denkt auch an die πολυπραγμοσύνη, faßt sie aber als Tugend des klassischen Athen auf und liest folglich ein Bekenntnis Menanders zu „altattischem Lebensgefühl“ (275) in den Vers hinein.

253 s.u. S. 163 ff.

254 ep. 95, 53

255 Vgl. H. Marti, Terenz 1909 - 1959, Lustrum 6, 1961, 114 - 238, '8, 1963, 5 - 101. 244 - 264. 92 f. Mit der humanitas des Römers bringt man den Satz zu gern in Verbindung und versucht ihn deshalb auch dem Terenz ganz allein zu geben, z. B. H. Haffter, Terenz und seine künstlerische Eigenart, Mus. Helv. 10, 1953, 1 - 20. 73 - 102. Wer einmal die Bedeutung, die das ἥθος des Chremes - seine περιεργία - für die Dramaturgie des Stückes hat, erkannt hat, wird zugeben, daß eine Änderung des Bearbeiters an dieser Stelle undenkbar ist.

256 E. Bickel, RhM 91, 1942, 186 - 191; der Forscher setzte Monost. 1 gleich mit Heaut. 77 und stieß deshalb unweigerlich auf berechtigten Widerspruch; Lit. bei Marti, aa0 91 - 93.

Aus dem großen Bericht, mit dem „Menedemus“ die Wißbegier seines Nachbarn befriedigte, ist uns nur ein Vers (F 128) erhalten, aber aus der lateinischen Übertragung (Heaut. 96 - 150) sehen wir, daß er innerhalb des Eingangs genau dieselbe Funktion gehabt haben muß wie der Bericht des Daos im Eingang der *Ἀσπίς*. Es spricht also gar nichts dafür, anzunehmen, daß Terenz in den umfangreichen Bericht des Menedemus Informationen eingearbeitet habe, die im Original der Prologgott gab²⁵⁷; der Alte sagt ja – wie Daos in der *Ἀσπίς* – nur so viel wie ihm bekannt ist, so daß für den Zuschauer – ebenfalls wie in der *Ἀσπίς* – eine Reihe von Fragen offenbleiben: ist das Mädchen, für das der Sohn des Alten nicht nur das Zerwürfnis mit seinem Vater riskiert hat, sondern auch noch die Beschwerden des Kriegsdienstes in Asien auf sich genommen hat, wirklich nur die Tochter einer „fremden, armen alten Frau“ (Heaut. 96 f.)? Ist der Sohn überhaupt nach Asien gegangen? Solche und andere Fragen geben uns einen ersten Hinweis darauf, was in der anschließenden Prologrthesis gestanden haben könnte²⁵⁸.

Donat bezeugt uns ausdrücklich²⁵⁹, daß in der „prima scaena“ der *Περὶ νύκτα* ein *γέρων* – wir wissen aus POx 855, daß er Laches hieß – und seine *γυνή* auftraten, während in der *Ἀνδρία* der Alte, den Terenz Simo nennt, die Eröffnungsszene allein mit einem Monolog bestritt. Es ist daher sehr merkwürdig, wie es möglich sein soll, daß – einem anderen Zeugnis des Donat²⁶⁰ zufolge – die Eröffnungsszenen beider Stücke „fere isdem versibus“ geschrieben waren, denn selbst wenn die argumenta einander wirklich so sehr glichen, wie schon Terenz behauptet (An. 9), dann müßte doch vieles von dem, was „Simo“ dem unwissenden Publikum über seinen Sohn berichtet, der Frau des Laches längst bekannt gewesen sein. Anscheinend mußte sie sich das, dem Zuschauer zuliebe als „Frager“ fungierend, alles „nochmals“ anhören. Übrigens hat Turner 1955 einen übel zerstörten Papyrus herausgegeben²⁶¹, dessen Verse (mit F 1a?) nach Barigazzi²⁶² aus dem Eingang der *Περὶ νύκτα* stammen könnten.

Die erste Szene der *Ἀνδρία* bestand – wie gesagt – aus einem Monolog des „Simo“. Bei Terenz sagt Simo am Ende der diesem Monolog entsprechenden Szene zu seinen Sklaven, man solle jetzt ins Haus gehen, er wolle ihnen folgen. Schon immer hat man angenommen, daß Simo an dieser Stelle für einen Augenblick die Bühne verläßt, denn die Verse 172 - 174 bringen etwas völlig Neues. Folglich machte hier der „Simo“ des Originals in der bekannten Weise dem Prologgott Platz, und der Eingang der *Ἀνδρία* bestand aus den Monologen des Alten und des Gottes.

Terenz hat die erste Szene seiner *Andria* als Dialog gestaltet, d. h. er „dramatisierte“ den Monolog, den „Simo“ im Original sprach, durch Zwischenfragen und

257 So Lefèvre aa0 35, der die Prologrthesis auch – ohne Begründung – an den Anfang setzen will.

258 Weiteres s. u. S. 87 ff.

259 ad An. 14 (Körte II p. 25)

260 ad An. 10 (Körte II p. 25)

261 Hibeh Papyri 2, London 1955, 18. 24 f. (Nr. 181)

262 Hermes 88, 1960, 379 - 382; vgl. Mette, Bericht I 165 f. (Text)

Zwischenrufe des *πρόσωπον προτατικόν* Sosia. Wenn wir nun den „Frager“ eliminieren, indem wir aus dieser Szene die einführenden Wechselreden von Herr und Freigelassenem und dann während Simos Bericht (An. 48 ff.) die Glossen seines Zuhörers abziehen, dann bleiben dem Alten immer noch rund 110 Verse, was für einen Monolog reichlich viel wäre. Auf den ersten Blick möchte man daher beinahe Lefèvre zustimmen in seiner These, wesentliche Teile des Simo-Berichtes, nämlich die, welche Vorgeschichte geben, habe Terenz aus Resten der von ihm gestrichenen Götterrhesis zusammengestückt²⁶³. Entsprechend habe in der ersten Szene der Vorlage der Alte den Zuschauern nur sein *μηχάνημα* gegen den Sohn auseinandergesetzt (vgl. An. 144 ff.).

Bei genauerer Betrachtung jedoch ergeben sich erhebliche Einwände gegen eine solche Theorie. 1. Wenn die Zuschauer bei Menander „Simos“ Intrige verstehen sollten, mußte der Alte auf jeden Fall einiges von der Vorgeschichte erzählen. Warum sollte er da nicht gleich alles sagen, was er wußte, wo doch dem anschließend auftretenden Prologgot mit alldem, was der Alte *nicht* wissen konnte (Herkunft der „Glycerium“, bevorstehende Niederkunft u. s. w.), genug übrigblieb? Unsere bisherigen Untersuchungen zu Eröffnungsszenen und Prologrhesis haben noch keinen Fall nachweisen können, wo in einer internen Prologrhesis Fakten, die schon in den vorausgegangenen Szenen genannt worden waren, wiederholt wurden. Im Gegenteil: wir haben immer wieder gesehen, daß der Reiz von Menanders Eingangstechnik gerade in dem beziehungsreichen Einander-Ergänzen von spannungsgeladenem Vorspann und nachträglich erläuterndem Theaterzettel bestand, und so wird auch Menander in der *Ανδρία* verfahren sein: „Simo“ in der Eröffnungsszene erzählte die höchst spannende Vorgeschichte, soweit sie die Voraussetzung für seine Intrige bildete, und der Prologgot nannte die dem Alten unbekannten Fakten, welche von vornherein das Scheitern der Intrige garantierten.

2. Der Bericht des Simo bei Terenz ist außerordentlich lebendig aufgrund verschiedener stilistischer Besonderheiten, vor allem der sehr häufig zitierten wörtlichen Rede (An. 82ff., 88ff., 110 ff., 134 u. s. w.) und der sehr dramatisch wirkenden asyndetischen Erzählweise mancher Partien (vgl. z. B. 127 ff.). Nun kennen wir aber gerade von Menander umfangreiche Monologe und Rheseis, in denen der Sprecher vermöge eben dieser Mittel es fertigbringt, daß sein Publikum augenblicksweise der Fiktion des Geschilderten soweit verfallen muß, daß es glaubt, es hätte das Berichtete selbst miterlebt. Prächtige Beispiele für diese besondere Kunst Menanders – die das, was wir von euripideischen Botenberichten her gewohnt sind, noch um einiges überbietet – sind der Bericht des *ἄγγελος* im vierten Akt des *Συκ.* (176 ff., ca. 100 Verse), der Monolog des Demeas am Anfang des dritten Aktes der *Σάρμια* (206 ff., ca. 80 Verse) und der Scheinmonolog des Getas im vierten Akt des *Μισούμ.* (284 ff.). Donat bemerkt zu An. 28²⁶⁴, die dramatische Simo-Sosia-Szene stehe für eine simple „argumenti narratio“ und bewirke, „ut...agi res magis

263 aa0 49 ff.

264 Donat I p. 49 Wessner

quam narrari videantur“. In einem anderen Sinne dürfte schon bei Menander die Rhesis des „Simo“ als ein besonderes Prachtstück der Gattung „Berichtsmonolog“ durch die suggestive Wirkung ihrer Darstellungskunst ebenfalls beim Zuschauer zeitweilig den Eindruck erweckt haben, *agi res magis quam narrari*, zumal wenn eine virtuose schauspielerische Leistung das Geschilderte durch entsprechende Gestik untermalte²⁶⁵.

3. Simos Bericht enthält genau die Elemente, die wir bisher als typisch für eine Eröffnungsszene kennengelernt haben. Stufe um Stufe wird der Zuschauer in höhere Spannung versetzt, was hier dadurch erreicht wird, daß Simo sich über das wirkliche Verhältnis seines Sohnes zu Glycerium im unklaren ist. Indem er nun seine einzelnen Nachforschungen, Vermutungen und die Verdachtsmomente vorträgt, zwingt er die Zuschauer zum aufmerksamen Mitkombinieren, zum Registrieren und Hinterfragen aller Indizien, die kommende Verwicklungen ahnen lassen. Terenz, der Menanders Absicht des „*attentum parare*“ seines griechischen Publikums kannte, setzte seinen römischen Zuschauern in der Gestalt des Sosia den uns nun schon von Menander her vertrauten „Stellvertreter“ vor, der auf der Bühne in seiner naiven Art alle die „Wieso’s“ und „Aha’s“ laut sagen mußte, die der Zuschauer nach dem Willen des exponierenden Dichters bei sich denken sollte²⁶⁶.

Nehmen wir also den Sosia wieder weg, dann ergibt sich ungefähr folgendes grobes Bild vom Eröffnungsmonolog des „Simo“ in Menanders *Ἀνδρία*: Gut möglich, daß der Alte schon bei Menander die Bühne von draußen her in Begleitung von stummen Sklaven betrat, welche Sachen trugen, die, wie der Zuschauer erkennen konnte, auf der *ἀγορά* für ein Fest eingekauft worden waren. „Simo“ schickte die Sklaven ins Haus und wandte sich den Zuschauern zu: „*Ἄνδρες*, wenn ihr glauben solltet, wir bereiten hier eine Hochzeit vor, dann müßt ihr wissen, daß diese nur vorgetäuscht wird!“ (vgl. An. 46 f.: „*hoc primum in hac re praedico tibi: / quas credis esse has non sunt verae nuptiae.*“) Mit einem Schlag wäre der Zuschauer in Neugier versetzt; natürlich würde er jetzt wissen wollen, was es mit dieser fingierten Hochzeit auf sich hat, und Terenz hätte seinen Gedanken durch den Mund des Sosia komische Worte geliehen: „*Quor simulas igitur?*“

„Simo“ fuhr fort: „Ihr sollt nun alles von Anfang an erfahren.“ (vgl. An. 48: „*rem omnem a principio audies*“ mit *Ἐπίκλ. β F 152: λαλεῖν ἀπ’ ἀρχῆς πάντα τὸν ἐμᾶυτοῦ βίον*) „Auf diese Weise werdet ihr den Lebenswandel meines Sohnes und meinen Plan erkennen.“ („*eo pacto et gnati vitam et consilium meum / cognosces*“, An. 49 f.) Nun folgte eine breite Schilderung von Jugend, Erziehung und Charakter des „Pamphilus“, deren Übertragung durch Terenz bis in den Wortlaut

265 Wer sich vorstellen will, wie ein attischer Schauspieler die Reden der Personen innerhalb eines Berichtes in jeweils charakteristischer Weise wiedergegeben haben könnte, der möge sich z. B. einmal Heinrich Georges Interpretation von Kleists Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege anhören. Höchst dramatisch und lebendig werden hier in einer Art „Botenbericht“ der zaghafte Wirt und der behäbige miles gloriosus in ihrer Tonlage voneinander abgehoben.

266 Vgl. H. Marti, Untersuchungen zur dramatischen Technik bei Plautus und Terenz, Diss. Zürich, Winterthur 1959, 94

hinein an die entsprechende Passage in der Prologrhesis des Moschion in der *Σαμία* erinnert (vgl. An. 51 - 68 mit *Σαμία* 7 - 18); die Gnomen des Sosia (60 f., 67 f.) könnte Terenz hinzugefügt, ebensogut aber auch Menanders „Simo“ selbst gesagt haben, wie es dem Stil eines solchen Berichtes sehr wohl entspräche²⁶⁷.

„Simo“ ging dann zu einem neuen Abschnitt seines Berichtes über (vgl. An. 69 „interea...“ mit *Σαμία* 19 *μετὰ τοῦτο συνέβη*...), wo dann auch die Sprache auf eine Hetäre kommt), in dem er von der Hetäre aus Andros erzählte, die mit der Zeit einen Kreis von jungen Männern, darunter auch „Pamphilus“, um sich geschart hatte. Noch mußte der Zuschauer glauben, diese Andrierin sei dieselbe, die dem Stück seinen Namen gegeben hatte, und mag, wenn auch nicht so naiv wie Sosia, bei sich ausgerufen haben: „Ei, vereor nequid Andria adportet mali!“ (An. 73) Er erfuhr jedoch, daß „Pamphilus“, obwohl er im Hause der Hetäre verkehrte, rein blieb – so rein, daß ein reicher Athener ihm seine Tochter zur Frau anbot. Der Zuschauer weiß aber inzwischen, daß diese Hochzeit eben *nicht* stattfinden soll, also muß es doch etwas auf sich haben mit der „Andrierin“, aber was ist es, das die Hochzeit verhindert, „quid obstat quor non verae fiant?“ (Sosia An. 103)

Jetzt folgte der wichtigste Teil des Berichts, die Schilderung des Begräbnisses der Andrierin, dem „Simo“ aus Neugier beiwohnte. Endlich, nachdem der Zuschauer so lange hingehalten worden war, ergab sich die Möglichkeit einer Schilderung der „echten“ *Ἀνδρία*, der „Glycerium“: Simo bei Terenz beschreibt sie als „forma praeter ceteras honesta ac liberali“ (An. 122), und durch die Formulierung, die im Original an entsprechender Stelle stand – vgl. die knappe Charakteristik der „Sklavin“ Plangon *Ἡρώς* 39 f.: *πάνν...ἐλευθέρως καὶ κοσμία* ... sollte der Zuschauer jetzt gleich mit der Nase darauf gestoßen werden, daß sich, wie üblich, auch hier unterm Hetärenkleid eine von Geburt her Freie verbarg. Das ahnte „Simo“ natürlich noch nicht, dafür aber das Verhältnis dieses hübschen Mädchens, das bei der Verstorbenen gewohnt hatte und als deren Schwester galt, mit seinem Sohn, und sein römisches Ebenbild tut den klassischen „Aha-Ruf: „Hinc illae lacrumae!“ (126) Der Zuschauer wußte Bescheid: die beiden kriegen sich am Schluß, und der betuliche Sosia ruft bei Terenz: „Quam timeo quorsum evadas!“ (127)

Endgültige Gewißheit brachte der Zwischenfall, den „Simo“ dann erzählte: Als das Mädchen beinahe von den Flammen erfaßt wurde, hatte „Pamphilus“ sie unbekümmert in seine schützenden Arme geschlossen, eine Szene, die so eindeutig war, „ut“ – wie der lateinische Simo kommentiert – „consuetum facile amorem cerneres.“ (135) „Und das ist der springende Punkt, den Simo gerade *nicht* erfahren darf!“ meint Lefèvre²⁶⁸, der die ganze Begräbnisschilderung am liebsten der Prologrhesis des Originals geben möchte. Aber was „erfährt“ Simo denn? Er *ahnt* doch nur, es sind noch reine Vermutungen, die der Alte hinsichtlich der Liebschaft seines Sohnes hegt, Vermutungen, welche die dramaturgisch wichtige Aufgabe haben, den Zuschauer zum Nachdenken, zur Neugier anzuregen. Würde

267 s. u. S. 82

268 aa0 56

der Alte seinen Sohn überhaupt auf die Probe stellen, wenn er nicht im Zweifel über dessen Verhältnis zu Glycerium wäre? Der Zuschauer indes ist jetzt genug auf die Folter gespannt worden und hat ein Recht auf nähere Auskünfte, und die gab bei Menander der nach „Simo“ auftretende Prologgot: mit seinem Bericht über die Abstammung der „Glycerium“ und deren „wilde Ehe“ mit „Pamphilus“ bestätigte er teils den Zuschauer in seinem von „Simo“ übernommenen Verdacht, teils gab er ihm wichtige Ausblicke auf den weiteren Verlauf der Handlung.

Wie genau Menander die beiden aufeinanderfolgenden Monologe, den des Alten und den der Gottheit, aufeinander abzustimmen wußte, können wir der Andria freilich nicht entnehmen; der Konkurrenzstreit der Philainis und der Boetheia in den *Συναριστ.* könnte vielleicht einen Hinweis geben²⁶⁹. Auf jeden Fall müssen wir allen denen auf das entschiedenste widersprechen, die den Bericht des Simo bei Terenz als Flickwerk aus Versatzstücken der unterdrückten Prologrhesis des Originals betrachten.

Eine höchst wirkungsvolle Eröffnungsszene ist die Auseinandersetzung des von seiner Hetäre abgewiesenen Liebhabers mit seinem Sklaven, der ihm Vorhaltungen wegen seines unentschlossenen Verhaltens macht, am Anfang der Handlung von Terenz' Eunuchus (46 - 80). Alles spricht dafür, daß auch im *Εὐνοῦχος* Menander sein Publikum mit diesem ebenso spannenden wie unfreiwillig-spaßhaften Auftritt in der ersten Szene überraschte, und nicht, wie allgemein angenommen wird, die Götterrhesis vorausschickte²⁷⁰.

Zwei Argumente mögen diese These bekräftigen: einmal, daß Persius die griechische Szene in seiner fünften Satire (161 ff.) paraphrasiert. Das geschah wohl zunächst in Anlehnung an das große Vorbild Horaz, der in einem themenverwandten Zusammenhang die Terenz-Szene behandelt hatte (s. II, 3, 259 ff.), aber es wäre doch denkbar, daß Persius gerade deshalb das Original heranzog, weil ihm dieses als Eröffnungsszene von großer theatralischer Wirkung besonders in der Erinnerung geblieben war. Zum andern haben wir noch die ersten Worte des die Szene eröffnenden Chairestratos (so hieß bei Menander der verschmähte Liebhaber laut Persius bzw. Scholiast): *ἀλλὰ τί ποῆσω*; (F 161). Das unmittelbar in einem Gesprächszusammenhang einführende Wörtchen *ἀλλὰ* eignet sich nicht nur allgemein zum Szenenauftakt (vgl. z. B. *Γεωργός* 22), sondern auch sehr gut zur Eröffnung einer Eingangsszene, wie Ar. *Λυσ.* 1 zeigt²⁷¹.

Wenn also der *Εὐν.* mit dem Dialog Herr-Diener begann wie der Eun. des Terenz, dann müßte auch im Original dieser Dialog mit dem anschließenden Dreigespräch Hetäre-Liebhaber-Sklave und wohl auch dem Abgangsmonolog der Hetäre zusam-

269 s. o. S. 56

270 Für externe Prologrhesis: z. B. G. Jachmann, *Der Eunuchus des Terenz*, NGG 1921, 69 - 88, 72; Mette, Bericht I 66; auch Webster StM 70 setzt den Gott vor die Herr-Diener-Szene, vor den Gott aber zusätzlich noch eine Szene mit Simon, die er aus Donat ad 1001 herleitet (s. u. S. 160 mit A. 131), im Grunde aber nur deshalb, weil er vor der Entdeckung des *Δύσκ.* für jede Menanderkomödie eine interne Prologrhesis forderte.

271 Vgl. Wilamowitz, *Lysistrate*, Berlin 1927 z. St.; E. Fraenkel, *Beobachtungen zu Aristophanes*, Rom 1962, 103 f.

men einen Szenenkomplex gebildet haben, und erst danach kann der Prologgott aufgetreten sein. Frühere Analytiker haben sich wahrscheinlich dadurch beeinflussen lassen, daß irgendwer hinter den Abgangsmonolog der Hetäre bei Terenz den Schluß des „ersten Aktes“ gesetzt hat. Aber muß denn auch im Original hier das μέρος $\bar{\alpha}$ zu Ende gewesen sein? Nach der „Aktpause“ treten bei Terenz Herr und Diener wieder zu einem Dialog auf (207 - 224). Der Herr, bereits reisefertig, schärft seinem Diener ein, die Geschenke für die Hetäre – den Eunuchen und die Neger-sklatin – vom Hafen zu holen, und geht dann aufs Land. Der Sklave – er hieß bei Menander Daos – bleibt allein auf der Bühne stehen, spricht eine Sentenz und sieht jemanden kommen: „...sed quis est qui huc pergit?“ (228). Bei Terenz ist der Neuankömmling der Parasit des miles, dessen Auftritt an dieser Stelle aber nachweislich aus dem Κόλαξ stammt, denn Donat bemerkt zu Vers 228 ausdrücklich: „Haec apud Menandrum in Eunuchō non sunt, ...sed de Colace translata“²⁷², außerdem haben wir vom Original-Auftrittsmonolog des Parasiten noch das F 5 Κόλαξ (= Eun. 238). Wenn aber auch im Εὐν. jemand auftrat, wer könnte das gewesen sein? Wir besitzen von Menander inzwischen drei Schlußmonologe eines ersten Aktes, die jedesmal ein Daos spricht, der beim Auftritt des Chors die Bühne verläßt: Ἀσπίς 246 ff., Δύσκ. 218 ff., Περικειρομ. 71 ff. Dabei spricht er eine „Chorankündigungsformel“²⁷³, die Δύσκ. 230 f. z. B. lautet: καὶ γὰρ προσιόντας τοῦδε Παιστήτας τινας/ εἰς τὸν τόπον δεῦρ' ὑποβεβρεγμένους ὁρῶ,/ οἷς μὴ ᾽νοχλεῖν εὐκαιρὸν εἶναι μοι δοκεῖ. Natürlich haben die Römer zusammen mit der Aktgrenze solche Chorankündigungen ihrer Vorlagen gestrichen. Ein Rest findet sich aber in den nach Menanders Δίς ἐξαπ. gearbeiteten Bacch., wo die eine Hetäre vor dem Verlassen der Bühne zur anderen sagt: „simul huic nos nesciocui turbae, quae huc it, decedamus hinc.“ (107) Sollte nicht auch der Daos des Εὐν. beim Nahen des Chors mit einem kurzen Monolog die Bühne verlassen haben? Terenz hätte dann die Aktgrenze des Originals durch den aus dem Κόλαξ herübergenommenen Auftritt überspielt²⁷⁴.

Unter diesen Voraussetzungen würde der Eingang des Εὐν. aus dem Dialog Chairestratos-Daos (mit F 161 f.), dem Dreigespräch Chrysis (so hieß Thais bei Menander) -Chairestratos-Daos, dem Abgangsmonolog der Chrysis und der Prologrthesis eines Gottes – die man nun ohne weiteres in der Handlungspause Eun. 206/207, dem angeblichen „Aktschluß“, ansiedeln kann – bestanden haben. Da Terenz in diesem Eröffnungsszenenkomplex, der bei ihm immerhin 161 Verse umfaßt, ganz gewiß Informationen aus der gestrichenen Prologrthesis eingearbeitet hat, können wir an dieser Stelle noch wenig darüber sagen, welche Spannungslinie den Eröffnungsszenenkomplex bei Menander belebte. Eins ist immerhin sicher: wie in

272 Donat I p. 314 Wessner

273 s. o. S. 3

274 Ähnlich verfuhr Terenz wohl An. 226, wo Davus Mysis kommen sieht, während „Davus“ im Original den Chor sah und der Auftritt der „Mysis“ den II. Akt eröffnete (Webster StM 78, Mette, Bericht I 44); der erste Akt des Αὐτ. τιμ. endete vermutlich mit dem Monolog des „Clitipho“ (Heaut. 213 - 229), vgl. Webster aa0 84, Mette aa0 58; s. o. S. 44 zu Aul. 176 f.

zahlreichen anderen Menandereingängen bewegte auch hier den Zuschauer die Frage nach der Herkunft eines vermeintlich unfreien Mädchens, die dann der Prologott kurz und bündig beantwortete.

In den *Adelphoe* des Terenz hat schon Rieth die drei ersten Szenen (Monolog Micio 26 - 80, Dialog Demea-Micio 80 - 140, Monolog Micio 141 - 154) als Einheit angesehen, die auch für das Original, die Ἀδελφοί, vorauszusetzen sei²⁷⁵, zumal uns der Auftritt des γέρων ἀγροίκος nach dem ersten Monolog seines Bruders – bei Menander hieß Micio Lamprias (F 8) – durch Donat ad 81, 2 indirekt bezeugt ist²⁷⁶. Rieth und Gaiser nehmen nun an, daß der Pflegesohn und Neffe des Lamprias, der bei Terenz den Namen Aeschinus trägt²⁷⁷, und sein Sklave noch vor den beiden γέροντες auftraten und daß einer der beiden – Gaiser denkt an den Sklaven – in einer Prologrhesis den Hetärenraub und die Affäre mit der Nachbarstochter exponierte²⁷⁸. Dagegen wendet Mette mit Recht ein, daß „die Stimmung des frühen Morgens, an dem Lamprias feststellt, daß ‚Aischines‘ noch nicht vom nächtlichen δεῖπνον zurückgekehrt sei, in peinlicher Weise zerstört“ würde, wenn der Vermißte schon vorher auftrat²⁷⁹. Eine Prologrhesis vor den Vaterszenen ist m. E. schon deswegen undenkbar, weil diese eine für einen menandreischen Eröffnungsszenenkomplex typische Spannungslinie aufweisen: man sieht ganz deutlich die Absicht des Dichters, nicht nur die beiden γέροντες über die wahren Charaktere und Taten ihrer Zöglinge im unklaren zu lassen, sondern auch den Zuschauer, dessen Spannung mit den von Demea und Micio gegebenen Andeutungen immer stärker anwachsen soll.

Stellen wir uns also einmal vor, die Vaterszenen hätten auch schon Menanders *Ad.β* eröffnet, dann ergibt sich etwa folgendes Bild: Lamprias sorgte sich um das nächtliche Treiben seines Zöglings und berichtete doch zugleich stolz von den Erfolgen seiner mehr als liberalen Erziehungsmethode. Wenn der Zuschauer nicht schon jetzt ahnte, daß „Aeschinus“ die ihm von seinem Pflegevater gebotene Freizügigkeit mißbrauchte, so spätestens in der nächsten Szene, in der „Demea“ aufgeregt von dem Einbruch des Jünglings in ein fremdes Haus berichtete, dieses „Aeschinus“, ὅς/οὔτ' ἐρυθριάν ἐπίστατ' οὔτε δεδιέναι, / τὰ πρῶτα πάσης τῆς ἀναιδείας ἔχει (F 528 sehr wahrscheinlich = Ad. 84 f.). Dem aufmerksamen Zuschauer mußte jedoch verdächtig vorkommen, daß der auf den ersten Blick so unsympathisch wirkende γέρων ἀγροίκος „Demea“ den Charakter des Zöglings seines Bruders so betont schwarz malte, seinen eigenen Zögling „Ctesipho“ dagegen als einen wahren Tugendbold (vgl. Ad. 94 f.) pries. Zweifelte er nun, ob „Aeschinus“ wirklich so schlecht, „Ctesipho“ wirklich so brav sei, da wurde ihm schon eine neue Andeu-

275 Rieth/Gaiser, Die Kunst Menanders in den *Adelphen* des Terenz, Hildesheim 1964, 26

276 Körte II p. 14

277 „Aeschinus“ vertritt ganz genau den Typ des nach außen hin schamhaften Mädchenverführers, der bei Menander „Moschion“ zu heißen pflegt (s. o. S. 14 f.). Sollten wir hier eine ähnliche Wortspielerei des Terenz greifen wie die mit Lamprias-Micio, also mit dem „schl“ oder gar mit ἀλοχύνεσθαι?

278 Vgl. aa0 27 - 30 und 135 f.

279 Bericht I 127

tung gemacht: „Aeschinus“ solle kürzlich Lamprias gegenüber die Absicht geäußert haben, demnächst zu heiraten (Ad. 150 f.). Ein γάμος wird in der Komödie nie umsonst angekündigt, „Aeschinus“ mußte für den Zuschauer also Bräutigam in spe sein und konnte deshalb so schlecht auch wieder nicht sein.

So verschwommen und widersprüchlich das Bild ist, das der Zuschauer sich aufgrund dieser Szenen von den beiden νεανίαι machen kann, so klar stehen ihm die beiden gegensätzlichen pädagogischen λόγοι der Väter vor Augen. Alles zielte also, wie es scheint, darauf ab, daß der Zuschauer die beiden Erziehungsmethoden, noch bevor er über deren Produkte genügend informiert war, gegeneinander abwog und seine Spannung darauf konzentrierte, welche Theorie am Ende den Sieg davontragen werde. Vielleicht übersah man die Spannungslinie der fraglichen Szenen, die nur Eröffnungsszenen gewesen sein können und bei Terenz ja auch sind, deshalb, weil man zu voreilig für den λόγος des Micio Partei nahm, während doch m. E. dadurch, daß sowohl „Aeschinus“ als auch „Ctesiphon“ unter dem Verdacht stehen, nicht ganz nach dem Willen ihrer Erzieher geraten zu sein, ganz offensichtlich in der Schwebe gelassen wird, welche der beiden Erziehungsmethoden die bessere ist. Der fünfte Akt beweist sogar nachträglich – wie wir noch sehen werden²⁸⁰ –, daß weder der eine noch der andere λόγος ein Patentrezept darstellen.

bleiben wir also dabei, die terenzischen Eröffnungsszenen auch als Eröffnungsszenen des Originals anzusetzen. Wie in allen anderen Komödien, die wir in diesem Kapitel besprochen haben, wird Menander sich auch in diesem Stück mit seiner Absicht, den Zuschauer eingangs in erwartungsvolle Spannung zu versetzen, auf die drei Eröffnungsszenen beschränkt haben: nach dem Abtreten des Lamprias muß der προλογίζων aufgetreten sein. Wer er gewesen sein könnte und welche Informationen er vermutlich gab, wollen wir im nächsten Kapitel überlegen, schon jetzt aber können wir sagen, daß die Wahrheit über die beiden Jünglinge, die man bei Terenz im Laufe der szenischen Aktion erfährt, ein wesentlicher Punkt in der Darstellung des προλογίζων gewesen sein dürfte.

2.3.1.3. Zusammenfassung

Ein verhältnismäßig reiches Textmaterial gestattet, daß wir uns von Menanders Eingängen ein recht gutes Bild machen können. Das ungeschriebene Gesetz aller Fragmentüberlieferung, demzufolge die meisten Fragmente eines bruchstückhaft überlieferten Literaturwerkes aus dem Anfang zu stammen pflegen, hat sich auch hier – sieht man einmal ab von der zufälligen Papyrusüberlieferung – wieder bestätigt. Beim Drama hat das ja seinen besonderen Grund: ein bühnenwirksames erstes Bild prägt sich dem Zuschauer, der sich eben mit dem Schauspiel vertraut macht, besonders tief ein, und ein guter Eindruck bleibt bis zum Schluß der Handlung und darüber hinaus in der Erinnerung haften. Man nehme nur einmal an, unsere klassischen deutschen Bühnenwerke gingen irgendwie verloren – unter den Bruchstücken, die wir der Nachwelt überliefern würden, wären ganz gewiß vertre-

280 s. u. S. 165 ff.

ten: „Schurke von einem Wirt...“, „Er ist es! Nathan! — Gott sei ewig Dank...“, „Die schönen Tage in Aranjuez“, „Spät kommt Ihr — Doch Ihr kommt...“, „Habe nun, ach!...“, „Ei was zum Henker, sagt, Gevatter Adam...“, „Der Prinz von Homburg, unser tapftrer Vetter...“ usw.; das gleiche gilt für unsere Repertoire-Opern: „Notte e giorno faticar...“, „Zu Hilfe! Zu Hilfe! Sonst bin ich verloren...“, „Viktoria! Viktoria! Der Meister soll leben...“, „Wes Herd dies auch sei, hier muß ich rasten...“, „Wie du warst! Wie du bist! Das weiß niemand, das ahnt keiner...“.

Die an den Eingängen von *Δύσκ.*, *Ἀσπίς* und *Σαμία* gemachten Beobachtungen zu Menanders Expositionstechnik ermöglichten die Interpretation der bruchstückhaft und in lateinischer Bearbeitung überkommenen Eingänge und leisteten Hilfe bei der Einordnung und Rekonstruktion von hierher gehörigen Szenen. Wenig Glück hatten wir freilich mit den Stücken, bei denen der Eingang aus einer externen Prologrhexis besteht. Bis auf den *Ξενολόγος* kann für keine der fraglichen Komödien ein solcher Eingang gesichert werden; nur unter größtem Vorbehalt entschieden wir uns für Götterprolog in den ersten Szenen von *Σικ.* und „Schatzkomödie“, für externe Prologrhexis einer *dramatis persona* bei *Γεωργός*, *Ἐπίκλ. β*, *Θαίς*, *Κόλαξ*, *Λευκαδία* und der unbekannten Komödie des PDidot b.

Erheblich größere Sicherheit herrscht bei den Eingängen, die aus Eröffnungsszenen und interner Prologrhexis bestehen; Schwierigkeiten bereiten hier eigentlich nur die *Ἀδ. α*, dagegen ist für eine Rekonstruktion der Eingänge von *Ἄπιστος*, *Ἐπιτρέπ.*, *Ἡρώς*, *Μισοῦμ.*, *Περικειρομ.*, *Συναριστ.* und *Φάσμα* ausreichendes Material vorhanden; alle hatten eine interne Götterrhexis. Als einziges Stück mit der internen Prologrhexis einer *dramatis persona* konnten wir — freilich auf ein Minimum an Fragmenten gestützt — den *Δίς ἐξαπ.* erschließen; es darf jedoch nicht vergessen werden, daß *Γεωργός*, *Ἐπίκλ. β*, *Θαίς* und PDidot b durchaus ebenso zu dieser Kategorie gehören könnten. Eine erneute Analyse der vier fraglichen Terenzeingänge ergab schließlich, daß der Römer die menandreische Struktur der Eröffnungsszenen beibehalten haben muß und folglich nur interne Prologreden — Götterprologe, wie noch gezeigt werden soll — gestrichen haben kann.

Eine Untersuchung der Expositionsfunktionen der behandelten Eingänge ergab für die Stücke mit externer Prologrhexis wegen der hier herrschenden Unsicherheit wenig; es bestätigten sich immerhin ein paar Beobachtungen, die wir schon an der Panrhexis des *Δύσκ.* und der Moschionrhexis der *Σαμία* gemacht hatten. Dagegen erschloß sich uns bei der Betrachtung der Eingänge mit interner Prologrhexis ein großes Reich theatralischer Möglichkeiten, die der Dichter benutzt hat, um bei seinem Publikum Spannung, Aufmerksamkeit und Wohlwollen zu erzeugen. Dabei ließen sich verschiedene Eingangsformen unterscheiden, von denen wir folgende besonders hervorgehoben haben:

1. Der Eingang führt dem Zuschauer die Bedeutung des Komödientitels vor Augen: *Ἄπιστος*, *Ἀντ. τιμ.*, *Κωνειαζόμ. (?)*, *Μισοῦμ.*, *Περικειρομ.*, *Συναριστ.*, *Φάσμα*.

2. Der Zuschauer wird besonders auf die weibliche Hauptperson aufmerksam gemacht, die, als Hetäre oder Sklavin auftretend bzw. geschildert (direkte bzw. indirekte Charakteristik), bessere Herkunft recht deutlich ahnen läßt. Mit stets neuen Va-

rationen der Darstellung fanden wir das in den Eingängen von *Ἀνδρία*, *Ἀπιστ.*, *Αὐτ. τιμ.*, *Εὐν.*, *Περικειρομ.*, *Συναριστ.*, *Φάσμα.*, *Ἡρώς* ·

3. Als Exponent des informationsbedürftigen Zuschauers fungiert in den Eröffnungsszenen der „Frager“: *Αὐτ. τιμ.*, *Δίς ἐξαπ.* (?), *Ἐπιτρέπ.*, *Ἡρώς*, *Περωνία*, F 722.

Die wohl auffälligste Tendenz, die nahezu alle Eingänge verraten, besteht darin, daß der Dichter sich in gewisser Weise bemüht, eine Situation vorzutäuschen, die nicht oder kaum den tatsächlichen Voraussetzungen entspricht: ein *φάσμα* ist kein *φάσμα*, ein *μισούμενος* kein wirklicher *μισούμενος*, eine Hetäre keine Hetäre u. s. w. Statt den Zuschauer aber bis zur Lösung des Knotens auf der Bühne auf die Folter zu spannen, läßt der Dichter schon nach wenigen Eröffnungsszenen den *προλογίζων* auftreten und den wahren Sachverhalt klären. Eine entfernte Verwandtschaft weisen moderne Kriminalfilme auf: Ein packender Vorspann, oft mit dem das Geschehen in Gang setzenden Mordfall, versetzt den Zuschauer *medias in res*, und dann erst folgen Titel, Autor, Personen- und Darstellerliste, Regisseur u. s. w., worauf dann die Handlung von einem ruhenden Punkt aus neu ansetzt. Diese Verwandtschaft moderner mit antiker Eingangstechnik kommt ja nicht von ungefähr; schon Menander sah sich als Vielschreiber, wenn auch in weit bescheidenerem Maße, vor dieselben Schwierigkeiten gestellt wie moderne Kriminalserienautoren, die ein verwöhntes, übersättigtes Publikum immer wieder neu für ihr Stück gewinnen müssen.

2.3.2. Die Information über Handlung und Personen

Die Analyse von *Δύσκ.*, *Ἀσπίς* und *Σαμία* hat an drei Beispielen die Beziehungen aufgezeigt, die zwischen der zusammenfassenden, direkten Belehrung durch die Prologrhetik und den indirekt während der szenischen Aktion gegebenen, für das Verständnis der Handlung erforderlichen Mitteilungen über Handlung und Personen bestehen. Wir haben gesehen, wie sich aus diesem Beziehungssystem ein abgeschlossenes Bild von der Vorgeschichte, der gegenwärtigen Lage und den zukünftigen Aussichten der Handlung einerseits und den „steckbrieflichen“ Daten der wichtigen Personen andererseits ergibt, das zu einer vollständigen Information des Zuschauers gehört. Wie in den fragmentarisch bzw. in römischer Bearbeitung erhaltenen Komödien der Zuschauer Szene für Szene sein Wissen über die Voraussetzungen des von ihm miterlebten Spielgeschehens vervollkommnete und wann er etwa den Punkt erreichte, an dem er hinreichend über Handlung und Personen informiert war, können wir nur von Fall zu Fall vermuten – hier, indem wir aus den Szenarien bei Plautus und Terenz den szenischen Ablauf des jeweiligen Originals rekonstruieren, dort, indem wir vom Erhaltenen auf die Lücken schließen. Solche Wiederherstellungen sind reichlich von der Menanderphilologie vorgelegt worden, und wir schließen uns weitgehend den Szenarien an, die Mette mit Hilfe der umfangreichen Literatur zu diesem Thema in seinem Forschungsbericht zusammengestellt hat²⁸¹; wo wir von ihm abweichen, wurde das bei passender Gelegenheit be-

gründet. Als Grundlage für eine exakte Darstellung menandreischer Informationstechnik sind jedoch Szenenkomplexe, die nur zum Teil gesichert sind, unbrauchbar.

Wir wollen uns daher nicht mehr, wie bei den drei Bodmer-Komödien, ein Bild davon zu machen versuchen, wie die verschiedenen Hinweise, die in einem Menanderstück von der Prologrhexis und während der Handlung gegeben werden, einander ergänzen und zusammen ein Bündel von Expositions fakten bilden, sondern wir wollen nun bei den Komödien, deren Überlieferungszustand ein solches Verfahren nicht gestattet, unser Augenmerk ganz allgemein auf die Form richten, in der direkte und indirekte Informationen vermittelt werden. Die Fragestellung lautet jetzt: 1. Welche künstlerische Absicht verfolgt Menander mit der Prologrhexis und welche Mittel der Darstellung wendet er hier an? Die hier gewonnenen Ergebnisse sollen dann wenigstens einmal bei der Rekonstruktion verlorener Szenen helfen, nämlich der vier von Terenz gestrichenen Prologreden. 2. Welche Gesprächsfiguren der szenischen Aktion dienen Menander am häufigsten zur indirekten Information?

2.3.2.1. Die Prologrhexis als Mittel der Information

Menanders Gewohnheit, erste knappe Informationen in einem direkt ans Publikum gerichteten epischen Vortrag zusammenzufassen, von der er unseres Wissens niemals abwich²⁸² und die sich auch bei den anderen Dichtern der Nea findet²⁸³, geht im wesentlichen auf Euripides zurück. Bei dem Tragiker tritt zu Beginn des Stückes stets ein göttlicher oder menschlicher *προλογίζων* auf, der in seiner Erzählung der Vorgeschichte bis auf die Urahnen der in der Tragödie spielenden Personen zurückgreifen und dessen Rhexis zuweilen über achtzig Verse umfassen kann (*Φοίν.*: 87). Charakteristisch für eine solche Rhexis ist der auch an den noch umfangreicheren euripideischen Botenberichten zu beobachtende Erzählstil, und diesen haben die Dichter der Nea auf ihre Weise nachgeahmt. Wieweit diese imitatio „ernst gemeint“ war, wieweit sie auf *παρωρυγιδία* beruht, können wir heute nicht mehr ermessen, weil wir zu wenig über die Mittlere Komödie wissen.

Jedenfalls weisen alle vollständig wie fragmentarisch oder in lateinischer Bearbeitung greifbaren menandreischen Prologreden, wie hie und da schon angedeutet wurde, eine Reihe von Stilelementen auf, die für den epischen Tonfall typisch sind und z. T. schon von antiken Autoren bemerkt wurden. Während wir vom Prologsprecher über die Spielzeit nicht ausdrücklich in Kenntnis gesetzt werden²⁸⁴, wird die Örtlichkeit sehr genau beschrieben, d. h. der Schauplatz, soweit

282 Aber s. o. S. 67 zu den Ἀδ. ᾱ!

283 Vgl. die Plautusprologe und die Prologfragmente der Mese und Nea bei Kock und Schröder, dazu Stoessls Besprechung im Prologartikel der RE (I 23, 1958, 632 - 641. 2312 - 2440). Als konventionelles Requisit wird die Prologrhexis durch die spöttisch-kritische Auseinandersetzung mit dieser Tradition in der Dionysos-Prologrhexis des PArg. 53 (p. 45 ff. Schrö.) erwiesen.

284 Angaben über die Spielzeit finden sich außerhalb der Prologrhexis Ad. 26, "Ἀπιστος 4 f., Μισοῦμ. 1; Δημιουργός F 100 sagt ein Sklave zu einer anderen Person, vermutlich der δημιουργός, er habe τὴν νύκτα nicht geschlafen, sondern Vorbereitungen für die Hoch-

das Stück nicht – wie in den meisten Fällen – in Athen spielt (Δύσκ. 1 f.: Phyle; Συναριστ./Cist. 190: Sikyon)²⁸⁵, und die zwei oder drei Bühnenhäuser (vgl. Δύσκ. 2, 5, 24 f.; Ἀσπίς 122, Περικειρομ. 2 f., 25 f., 27; Φάσμα „13“; Schatzkom./Aul. 2 f., 31; das 2./3. Haus wird immer mit ἐν γειτόνων- „de proximo“ Aul. 31 bezeichnet). Es werden immer fast alle Personen genannt, wobei nur ganz nebensächliche Figuren fehlen, während die Hauptgestalten wenigstens knapp, in manchen Fällen sogar ausführlich charakterisiert werden. Dabei fällt auf, daß keine der Personen beim Namen, sondern nur nach ihrer Verwandtschafts- bzw. Berufsbezeichnung genannt wird – Abweichungen von dieser Regel dienen der Hervorhebung (Δύσκ. 6: Knemon, Σαμία 56: Chrysis, Aul. 26: Euclio, vgl. Rudens 33: Daemones)²⁸⁶.

Wie in seinen Botenberichten liebt Menander es auch hier, zur eindringlichen Schilderung das historische Präsens zu setzen (z. B. Περικειρομ. 10, 14, 17; Φάσμα 12; Ψευδηρ. F 453 und – wenn aus Prologrthesis – Γεωργός 8, 9) oder kurz aufeinanderfolgende Fakten asyndetisch zu reihen (z. B. Δύσκ. 19 f.; Σαμία 18, 23; Σικ. 10), was schon der Autor περὶ ἐρμ. als typisch für Menander empfand (193); sein Beispiel für die διαλελυμένη λέξις, wie er es nennt – (ὕπεδεξάμην, ἔτικτον, ἐκτρέφω, φιλῶ (F 685)²⁸⁷ –, muß freilich nicht aus einer Prologrthesis stammen. In die Rthesis eingestreute Gnomen oder sentenziöse Formulierungen, die, wie bereits Theon von Alexandria – übrigens tadelnd – bemerkte²⁸⁸, einen Erzählabschnitt einleiten oder abrunden können (Δύσκ. 29; Σαμία 11, 22, 56 ff.²⁸⁹; Περικειρομ. 49 f.; Ἐπὶ κλ. β F 152 – wenn Prologrthesis –, Ξεν. F 294; Συναριστ./Cist. 194). Zur dramatischen Auflockerung des epischen Berichtes diente schon bei Euripides das wiederholte Einschoben direkter Rede, das wir bei Menander zwar nur aus Σικ. 9 f. und 13 ff. kennen und für die Prologrthesis des Γεωργός erschlossen haben²⁹⁰, aber für mehrere verlorene Prologreden voraussetzen können, da es durch die verwandten Botenberichte als häufig wiederkehrendes Stilmittel gesichert ist²⁹¹.

zeit getroffen. Wahrscheinlich zitiert Athenaios uns hier die ersten Verse der Komödie (vgl. Webster StM 146 f.). Nicht nur der Heaut. des Terenz spielte an zwei Tagen (Nacht zwischen II und III), sondern schon sein griechisches Vorbild; das ist jetzt endgültig erwiesen durch die Reste einer Hypothese eines unbekannten Γ- oder Δ-Stückes von Menander im Pap. IFAO 337, wo es heißt: [περιέχει] τοῦτο δυνεὶ ἡμερῶν χρόν[ον]. (ZfPE 6, 1970, 6)

285 Für die Prologreden von Αὐτ. τιμ. (Halai Aixonides), Ἐπιτρέπ. (Halai Araphenides), Ἦρωσ (Pteleai), Σικ. (Eleusis oder Skambonidai) haben wir Entsprechendes zu vermuten; vgl. Λευκ. F 258.

286 Kleostratos Ἀσπίς 110 war vorher schon namentlich genannt (14), ebenso mag es in den Συναριστ. mit „Melaenis“ gewesen sein, wenn Boetheia sie überhaupt namentlich aufführte (vgl. Cist. 171). Zum „Hegemon“-Problem (Σικ. 14 = Name?) vgl. Lloyd-Jones, Emerita 34, 1966, 140 und Mette, Bericht I 173

287 Vgl. Wilamowitz, Schiedsgericht 159 A. 2

288 Zu Δάρδ. F 96, Ἐπὶ κλ. β F 152 und Ξεν. F 294; s. o. S. 41

289 Vgl. Jacques, La Samienne, Paris 1971, 6 A. 1

290 s. o. S. 46 f.

291 Vgl. o. S. 72 f.

An den Prologreden von Δύσκ. und Ἀσπίς war uns die klare Zweigliederung, dort in einen „Knemonteil“ und einen „Sostratosteil“²⁹², hier in einen „Kleostratosteil“ und einen „Smikrinesteil“, aufgefallen; in der Ἀσπίς endet jeder Teil mit einem Vorverweis²⁹³. Ebenso haben wir inzwischen in der Rede des Lar in der Aul., der Bearbeitung der Hausgottrhesis in der Schatzkom., einen „Eucliotteil“ und einen „Lyconidesteil“ vorgefunden²⁹⁴. In allen drei Stücken entsprechen die beiden Teile der Prologrhesis den beiden Haupthandlungssträngen.

Dieses Gliederungsprinzip weist auch die Auxiliumsrhesis der Cist. auf: 149 - 189 wird die Vorgeschichte der Wiedererkennungshandlung, 190 - 202 die der Liebeshandlung knapp zusammengefaßt. Dabei fällt auf, daß die Ziele beider Handlungsstränge nicht vorausgesagt werden; es findet sich weder ein Vorverweis auf die Wiedererkennung noch ein Vorverweis auf die Hochzeit, was wir doch sonst von einer Götterrhesis erwarten, und zwar – analog zur Tycherhesis der Ἀσπίς – jeweils am Ende eines Rhesisabschnittes. Nun stehen aber gerade die Verse, die bei Plautus jeweils die beiden Teile abschließen, 180 - 189 und 197 - 202, stark unter dem Verdacht der Überarbeitung. 180 - 189 erfahren wir, daß die Eltern der Selenium einen Sklaven ausgeschiedt hätten mit dem Auftrag, die Hetäre ausfindig zu machen, die er einst beobachtete, als sie das von ihm ausgesetzte Kind aufas. Da die Suchaktion des Lampadio jedoch ein Teil der Spielhandlung und nicht der Vorgeschichte ist und folglich bei Menander in einer Handlungsszene in Gang gesetzt worden sein muß, vermutet Webster mit Recht, daß bei Menander die Eltern der Plangon zusammen mit einem Sklaven nach der Boetheiarhesis auftraten und diesen mit den Nachforschungen beauftragten²⁹⁵. Plautus strich diese Szene und erzählte sie in seiner Auxiliumsrhesis. Bei Menander könnte hier ein Vorverweis gestanden haben, etwa: „Ein Sklave wird dazu verhelfen, daß die Eltern ihre Tochter wiederfinden“. Stand eine solche Vorankündigung aber nicht an dieser Stelle, so möglicherweise dort, wo bei Plautus die auf römische Verhältnisse gemünzten Verse 197 - 202 an den Alcesimachusteil anschließen. Hier würde nämlich gut eine Verheißung des γάμος passen²⁹⁶; bei Plautus mußte der Vorverweis entfallen, da der Römer auch den γάμος im fünften Akt strich²⁹⁷.

Vom 5. Jahrhundert an bis heute hat man es immer wieder getadelt, daß ein Dichter sein „Drama“ mit einem „undramatischen“ epischen Bericht beginnen läßt. Ob Sophokles die Prologtechnik des Euripides Φιλ. 11 versteckt kritisieren wollte²⁹⁸ – Euripides hatte einst seinen Φιλ. mit einer Prologrhesis des Odysseus beginnen lassen, während der sophokleische Odysseus, der mit den ersten Versen zu einer Prologrhesis anzusetzen scheint, diesen Teil seiner Rede plötzlich ab-

292 s. o. S. 21

293 s. o. S. 29 f.; zu Gliederung der Σαμία-Prologrhesis vgl. S. 35

294 s. o. S. 44 f.

295 Webster StM 92; vgl. Mette, Bericht I 86; Ludwig, Die Plautinische Cistellaria und das Verhältnis von Gott und Handlung bei Menander, Entr. s. l'Ant. Cl. 16, 1970, 43 - 110, 54

296 Vgl. Ludwig aaO 68 f.

297 Dazu s. u. S. 153 f.

298 Vgl. Nestle, Struktur des Eingangs, Hildesheim 1967, 9

bricht mit den Worten: ἀλλὰ ταῦτα μὲν τί δεῖ/ λέγειν; ἀκμὴ γὰρ οὐ μακρῶν ἡμῶν λόγων. – ist nicht sicher. Jener Teil der aristophaneischen Βάτραχοι aber, in dem Aischylos die πρόλογοι des Euripides der Reihe nach mit Hilfe seines Ölfäschchens durchhechelt, verrät deutlich, daß man an der euripideischen Expositionstechnik schon zu Lebzeiten des Dichters Anstoß nahm. Ebenso bemängelte man, daß eine Götterrheis durch ihre Vorverweise den Zuschauer der Spannung beraube; es scheint dies mit ein Grund dafür gewesen zu sein, daß Terenz in seinen Bearbeitungen stets die Götterprologe strich, was einen gewissen Nachhall fand in der Regel des Euanthius: „πρώταις est primus actus fabulae, quo pars argumenti explicatur, pars reticetur ad populi expectationem tenendam“²⁹⁹.

Noch in modernen Abhandlungen über dramatische Technik kann man es geradezu als communis opinio lesen, daß die exponierende Prologrheis des Euripides als dichterisch unvollkommen anzusehen sei gegenüber einer Exposition, wo die Informationen in die Handlung integriert sind, wie es ja bereits Sophokles meisterhaft zu gestalten wußte³⁰⁰. Derartige Klassifizierungen, die von ihren Verfechtern niemals zwingend begründet zu werden pflegen, entspringen einer willkürlichen, gefühlsmäßigen Wertschätzung, die der bei jeder Interpretation erforderlichen Objektivität entbehrt, weil sie – wie übrigens gerade bei Euripides auch sonst vielfach üblich – großzügig darauf verzichtet, die besondere künstlerische Intention des Dichters zu berücksichtigen. Eine derartige Verkennung der euripideischen Prologtechnik muß deshalb heute um so mehr verwundern, weil schon Lessing in seiner Hamburgischen Dramaturgie klassische Worte der Rechtfertigung gefunden hat³⁰¹: zu dem alten Vorwurf, daß „die dramatische Gattung mit der erzählenden vermischt werde“, bemerkt er zutreffend: „Was will man endlich mit der Vermischung der Gattungen überhaupt? In den Lehrbüchern sondre man sie so genau voneinander ab, als möglich: aber wenn ein Genie, höherer Absichten wegen mehrere derselben in einem und eben demselben Werke zusammenfließen läßt, so vergesse man das Lehrbuch und untersuche bloß, ob es diese höhere Absichten erreicht hat.“ Zu dem Tadel an den Vorverweisen: „Er (Eur.) ließ seine Zuhörer also, ohne Bedenken, von der bevorstehenden Handlung ebensoviel wissen, als nur immer ein Gott davon wissen konnte; und versprach sich die Rührung, die er hervorbringen wollte, nicht sowohl von dem, was geschehen sollte, als von der Art, wie es geschehen sollte.“

Der letzte Satz gilt ganz genauso auch für Menander, dem es gleich dem Tragiker weit mehr auf das „Wie“ als auf das „Was“ ankam und der sich deshalb nichts dabei vergab, wenn er seinen Zuschauern Wiedererkennung und Hochzeit, mit denen diese ohnehin von vornherein rechneten, gleich zu Beginn des Dramas durch einen Gott mitteilen ließ. Daß es eine „höhere Absicht“ war, die ihn bei der Beibehaltung gerade einer göttlichen Gestalt als des Prologsprechers leitete, möchten wir

299 Excerpta de comoedia VII 4, p. 27 Wessner

300 Literatur bei Bickert, Studien zum Problem der Exposition im Drama der tektonischen Bauform, Marburg 1969, 10 f.

301 In der Ausgabe von Wölfel (Frankfurt 1967): II, 318 (= 48. St.)

bei einem Komödiendichter kaum annehmen, geben aber zu bedenken, daß im Δύσκ. ein Einfluß des Pan auf die Handlung nicht einfach weginterpretiert werden darf und Ludwigs Versuch, auch für andere Komödien ein „Verhältnis von Prologgot und Handlung“ nachzuweisen³⁰², Beachtung verdient. Wir wollen uns mit diesem Problem in dem allgemeinen Kapitel über die „Motivierung der Handlung“ beschäftigen³⁰³; hier können wir wenigstens schon das eine festhalten, daß die von einem Teil der Menanderphilologen noch heute gebilligte Behauptung Leos, die Götterprologe der Nea seien „durch gefällige Erfindung äußerlich an die Handlung geknüpft“³⁰⁴, der menandreischen Expositionstechnik nicht gerecht wird.

Die „Vermischung der Gattungen“, die Lessing als Argument der Prologrhesis-Kritiker nennt, ist gerade ein besonderer Reiz der menandreischen Prologrhesis: in dieser verbinden sich auf höchst kunstvolle Weise epische Elemente, die ein Erbe der Darstellungskunst euripideischer Prologreden und Botenberichte sind, mit dem ausgesprochen „dramatischen“ Element der Durchbrechung der Illusion durch eine Art „Dialog mit dem Publikum“, das in der Tradition der Alten Komödie wurzelt; der sinnreichen Verknüpfung euripideischer und aristophaneischer Tradition begegnet man ja in der Komödie Menanders auf Schritt und Tritt.

Von den lustigen Einlagen und Randbemerkungen, mit denen ein menandrischer *προλογίζων* seinen Vortrag nicht selten würzt, war schon im Kapitel über die Expositionsfunktionen des Eingangs im Zusammenhang mit der *captatio benevolentiae* vereinzelt die Rede; hier nun als Gegenstück zu dem eben vorgelegten Katalog „epischer“ Stilelemente eine Übersicht über die „dramatisch-komischen“ Stilelemente der Prologrhesis: der Prologsprecher hält sein Publikum zur Aufmerksamkeit an (Ἀσπίς 99 f.; *Συναριστ.*/Cist. 154; zu *Andria* 217 s. u. S. 87), erregt seine Neugier auf Kommendes (Φάσμα „19 f.“; Σαμία 19 f.), schließt ein μέρος τῆς διηγήσεως z. B. mit den Worten: ταὐτὶ μὲν οὖν μεμαθήκατε/ικανῶς. (Ἀσπίς 113 f.; vgl. *Συναριστ.*/Cist. 197: „Haec sic res gesta est“³⁰⁵), den ganzen Bericht mit ταῦτ' ἐστὶ τὰ κεφάλαια (Δύσκ. 45 = Σικ. 23), bittet um Wohlwollen und verabschiedet sich freundlich (Δύσκ. 45 f. = Σικ. 23 f.; *Περικειρομ.* 50 f.; *Συναριστ.*/Cist. 197: „bene valete!“). An Euripides erinnert das Abtreten des Prologgottes unter Hinweis auf die neu auftretenden Personen (Δύσκ. 47 ff., Σικ. 29?; *Schatzkom.*/Aul. 37 ff.; vgl. *Rud.* 79 ff.)³⁰⁶. Die Selbstvorstellung eines Gottes erfolgt entweder lässig-nebenbei oder mit einem Scherz, in *Συναριστ.*/Cist. sogar mit einer Beschimpfung gegen die zuvor aufgetretene Person verbunden

302 s. o. S. 83 A 295

303 s. u. S. 105 ff.

304 Plautinische Forschungen, Berlin 1912 (2. Aufl.), 211

305 W. Süß, Zur Cistellaria des Plautus, *RhM* 84, 1935, 161 - 187. '87, 1938, 97 - 141, zeigte, daß im Original der „Alcesimachusteil“ wohl mit den Versen des F 387 abschloß: ...καὶ τὸν ἐπὶ κακῶι/γινόμενον ἀλλήλων ἀγαπησὺν οἷος ἦν ('84, 166 und 87, 103; der Vergleich mit Com. Flor. 17 = Ἀσπίς 145 ist freilich inzwischen überholt).

306 Vgl. Euripides Ἰππ. 51 ff., Ἐκάβη 51 f., Ἴων 78 ff.

(vgl. Δύσκ. 11 f.; Schatzkom./Aul. 1 ff.; Ἀσπίς 98 + 146 ff., Περικειρομ. 2149 f.; Συναριστ./Cist. 150 ff.; Φάσμα „24 ff.“?; F 717³⁰⁷; fr. 154 adesp. Kock³⁰⁸).

Wenn wir abschließend Menanders Eigenart, einen Teil der Information über Personen und Handlung in einer „epischen“ Rthesis, die durch Späße „dramatisiert“ ist, zu geben, mit den Mitteln von Bertolt Brechts epischem Theater entfernt vergleichen, so nicht zuletzt deshalb, weil sich hier gegenüber der Abwertung einer die Illusion vorübergehend aufgebenden Expositionstechnik zeigt, wie „modern“ die summarische Information in Wirklichkeit ist. Man vergleiche nur einmal „Leben des Galilei“ die „epische“ Ankündigung der Szene 2: „Galilei überreicht der Republik Venedig eine neue Erfindung. – Groß ist nicht alles, was ein großer Mann tut/ und Galilei aß gern gut./ Nun hört, und seid nicht grimm darob/ Die Wahrheit übers Teleskop.“ – denken wir hier nicht unwillkürlich an die typischen Merkmale einer menandreischen Prologrthesis – grobe Inhaltsübersicht, Senterbitte um Aufmerksamkeit, captatio benevolentiae, humorvoller Tonfall –, die hier ziemlich vollständig wiederkehren?

2.3.2.2. Spuren der menandreischen Prologreden in den vier von Terenz bearbeiteten Komödien

Der stilistische Befund und die Regel, daß Menander Vorverweise durch einen Gott zu geben pflegt, liefern wichtige Anhaltspunkte für eine Rekonstruktion der Prologreden in den vier von Terenz bearbeiteten Menanderkomödien; weitere Hinweise gibt die Überlegung, welche Expositionsfakten, die uns bei dem Römer eher verhältnismäßig spät mitgeteilt werden, bei Menander erfahrungsgemäß in der Prologrthesis genannt worden sein müßten.

Die Methode wies Wolfgang Schadewaldt mit seiner Hecyra-Analyse³⁰⁹, Hans Oppermann wandte sie auf die Andria an³¹⁰. Er entdeckte Reste der Prologrthesis der Ἀνδρία im Monolog des Davus 206 - 227 und wies nach, daß die Verse 215 - 224 dieses Monologes aus stilistischen und inhaltlichen Gründen als eine Art „Versatzstück“ zu gelten haben, z. T. herübergenommen aus der Götterrthesis des Originals. Schon Donat hatte bemerkt, daß der Sklave in diesem Monolog schnitt „argumenti partem narrat“³¹¹. Wir erfahren nämlich ganz unvermittelt, Oppermann hat die „unklare Anknüpfung“ an den bisherigen Gedankengang (haec mala hoc mi accedit etiam ..) hervorgehoben³¹² –, daß Glycerium schwanger sei, daß Pamphilus das Kind anerkennen wolle und daß die vermeintliche Hetäre aus Andros civis Attica sei; also wird es eine ἀναγνώρισις, eine Hochzeit geben.

307 „Elenchos“, der Lukian besonders im Gedächtnis blieb.

308 Die Worte, mit denen „Phobos“ sich hier vorstellt, klingen gut menandreisch: ἀμορφότατην ὅψιν εἰμί γὰρ Φόβος / πάντων ἐλάχιστον τοῦ κακοῦ μετέχων. Sollte der Prologgott Δεισιδαίμων so gesprochen haben?

309 Bemerkungen zur Hecyra des Terenz, Hermes 66, 1931, 1 - 29 (= Hellas und Hesperien, 1. Aufl., Zürich 1970, I 722 - 744).

310 Zur Andria des Terenz, Hermes 69, 1934, 262 - 285.

311 ad 220, Donat I p. 97 Wessner.

312 aa0 264.

folgt der Terenzleser an dieser Stelle: aber das sind eben Hinweise, die bei Menander nur ein Gott geben kann. Lefèvre³¹³ hat überdies gezeigt, daß Davus bestimmte Fakten, die er hier dem Zuschauer nennt, gar nicht wissen konnte – z. B. daß sein Herr das Kind anerkennen will (219), erfährt er 401 ganz offensichtlich zum ersten Mal –, ja, nicht einmal wissen durfte, denn man fragt sich, warum er und Pamphilus von ihrer Kenntnis, daß Glycerium attische Bürgerin ist, Simo gegenüber im Laufe der Handlung niemals Gebrauch machen.

Oppermann konnte seinen Nachweis auf die Tatsache stützen, daß die fraglichen Verse sich – ganz abgesehen vom Wechsel des Versmaßes (214/5 Übergang von ia. oct. zu sen. = „ia III“) – stilistisch sehr auffällig vom Kontext abheben, besonders 221^{ex} ff.: „fuit olim quidam senex/ mercator; navim is fregit apud Andrum insulam; / is obiit mortem.“ – genauso pflegt Menander sich, wie ein Vergleich mit verwandten Passagen leicht zeigen könnte, in einer Prologrhesis auszudrücken. Mit einer ähnlichen Formel, wie Davus sie 217 gebraucht – „audire ... est operae pretium“ – könnte der Gott der *Ἀνδρία* den Abschnitt seiner Prologrhesis über „Pamphilus“ und „Glycerium“ eingeleitet haben – man vergleiche nur bei Aristophanes (*Ἰππ.* 624) das formelartige *καὶ μὴν ἀκοῦσαι γ' ἄξιον τῶν πραγμάτων*.³¹⁴ Die Sentenz „nam inceptiost amentium haud amantium“ (218) könnte m. E. durchaus, auch wenn sie als Wortspiel auf lateinischen Sprachvoraussetzungen beruht, von F 43 – *τὸ δ' ἐρᾶν ἐπισκοτεῖ / ἅπασι, ὡς εἴοικε, καὶ τοῖς εὖ λόγῳ / καὶ τοῖς κακῶς ἔχουσιν* – angeregt worden sein; da ein Prologgott solche geflügelten Worte bekanntlich liebt³¹⁵, dürften die drei Verse in der Prologrhesis der *Ἀνδρία* gestanden haben.

Wir halten fest, welchen Inhalt die verlorene Prologrhesis ungefähr gehabt haben mußte: a) Herkunft der „Glycerium“ – Wie sie durch den Schiffbruch ihres Onkels nach Andros kam – Vorverweis auf die Wiedererkennung mit „Crito“ und ihrem Vater „Chremes“, b) Bevorstehende Geburt des Kindes von „Pamphilus“ – Vorverweis auf die Hochzeit.

Im Heaut. findet sich keine Stelle, die so sicher auf die Prologrhesis des A ὁ τ. τ ι μ. verweist wie in der Andria der Monolog des Davus 215 ff. Um den Inhalt der verlorenen Rhesis dennoch wenigstens annähernd bestimmen zu können, müssen wir uns an die Fragen halten, welche die Eröffnungsszenen bis zum Abtreten des Chremes bei Terenz offenlassen. Da wäre zunächst einmal der große Bericht des Menedemus, dessen Original die Aufmerksamkeit des erfahrenen Zuschauers auf jeden Fall auf die Frage nach der Herkunft des vom Sohn des Alten geliebten Mädchens gelenkt hat. Daß es mit ihrer Geburt tatsächlich eine besondere Bewandnis habe, erfahren wir bei Terenz zum ersten Male aus dem Munde des Sklaven Syrus: 269 ff. sagt dieser ganz unvermittelt und ohne daß seine überaus wichtige Bemerkung von Clinia, der doch ein großes Interesse an der Herkunft seiner Ge-

313 Die Expositionstechnik in den Komödien des Terenz, Darmstadt, 1969, 14; ders., Das Wissen der Bühnenpersonen bei Menander und Terenz am Beispiel der Andria, Mus. Helv. 27, 1970, 21 - 48

314 Vgl. Cist. 154 „nunc operam date...“, dazu o. S. 57, 85

315 s. o. S. 19, 41, 82

liebten haben müßte, auch nur registriert würde: „Amus, quae est dicta *mater* esse ei ant(e)hac, *non fuit*; ea obiit mortem.“ Deutlich nimmt der Vers Bezug auf den Bericht des Menedemus, worin es hieß: „Est e Corintho hic advena anus paupercula, *eius filiam* ille amare coepit perdit.“ (96 f.). Erinnern wir uns nicht an „[ἡ δ' οὐχὶ φάσμι'] ἔστ', ἀλλὰ παῖς ἀληθινή“, an Menanders Eigenheit, den Sprecher einer internen Prologrhesis auf vorher Gesagtes oder Geschehenes direkt Bezug nehmen zu lassen? Wir dürfen also mit Gewißheit annehmen, daß es einen Abschnitt in der verlorenen Prologrhesis des *Αὐτ. τιμ.* gab, in dem der Gott ausführlich auf das Schicksal der „Antiphila“ einging, vielleicht mit ähnlichen Worten wie Heaut. 269 ff. begann und mit einem Vorverweis auf die Wiedererkennung und die Hochzeit des Mädchens mit „Clinia“ schloß.

Wir haben des weiteren festgestellt, daß das auffällige Verhalten des *πολυπράγμων* „Chremes“ die Spannung des griechischen Zuschauers in eine bestimmte Richtung gelenkt haben müßte. Ebenso wirkt ja, wie wir früher sahen³¹⁶, die geldgierige Fragerei des Smikrines in der zweiten Szene des ersten Aktes der *Ἀσπίς* höchst „verdächtig“. Wie nun dort Tyche einen Teil ihrer Rhesis mit den Worten *ὁ γέρων δ' ὁ πάντ' ἀνακρίνων ἀρτίως...* beginnt und eine Charakteristik des *φιλάργυρος* anschließt, so könnte der unbekannte Prologgott des *Αὐτ. τιμ.* einen „Chremes“-Teil seiner Rede etwa mit den Worten begonnen haben: „Der Alte, der sich eben so überaus neugierig nach dem Schicksal seines Nachbarn erkundigte...“ und dann die *περιεργία* und *πολυπραγμοσύνη* des „Chremes“ geschildert haben. Hierher würde dann auch eine Erwähnung der Hetärenliebschaft des „Clitipho“ und ein allgemeiner Vorverweis auf die Prellung des „Chremes“ (vgl. *Ἀσπίς* 143 ff.) gehören.

Diese Überlegungen zum „Chremes“-Teil der verlorenen Prologrhesis finden in der Szene, die auf Chremes' Rückkehr vom Nachbarn folgt, im Original also zwei Szenen nach der Prologrhesis stand, eine gute Stütze: bei Terenz tritt Clitipho zu Chremes auf die Bühne (175), wir erfahren, daß der verlorene Sohn des Menedemus sich heimlich im Hause des Chremes befindet, und hören nun ein Gespräch zwischen Chremes und Clitipho, in welchem der Vater dem Sohn eine Moralpredigt wider den Ungehorsam der Söhne hält und die Väter lobt, welche zu verhindern suchen, daß ihre Söhne den Hetären nachlaufen (200 ff.; 200 = *Αὐτ. τιμ.* F 132). Hat diese Szene noch in der Bearbeitung allein deshalb einen gewissen Reiz, weil Chremes, der eben noch den Menedemus wegen seiner allzu großen Härte gegenüber Clinia gerügt und das mangelnde Vertrauensverhältnis von Vater und Sohn kritisiert hatte, sich hier selbst als noch viel strengerer Vater entlarvt, so übte sie bei Menander eine noch viel stärkere Wirkung aus, wenn nämlich die vorausgegangene Prologrhesis dem Zuschauer bereits folgende Informationen gegeben hatte: a) welche Charaktereigenschaften „Chremes“ hatte, b) daß der heimgekehrte „Clinia“ schon morgen als Liebhaber einer Freien mit „Menedemus“ seinen Frieden machen werde, wohingegen „Chremes“, ohne es zu wissen, tatsächlich allen Grund hatte, den Sohn zu ermahnen, da dieser sich hinter des Vaters Rücken bereits in

den Fängen einer echten Hetäre befand. Diesen Effekt opferte Terenz, indem er die Prologrhesis strich und das Expositionsmaterial erst später nachtrug³¹⁷ – ob zum Vor- oder Nachteil der Exposition, mag ein jeder nach seinem Geschmack entscheiden.

Wir dürfen also annehmen, daß die Prologrhesis des *Αὐτ. τιμ.*, den beiden Handlungssträngen dieser Komödie entsprechend, einen der Wiedererkennung und einen der Intrige gegen „Chremes“ gewidmeten Teil hatte.

Der Gedankengang des Dreigesprächs Chrysis-Chairestratos-Daos in der zweiten Szene des *Εὐν.* dürfte folgendermaßen zu rekonstruieren sein: Ein Rivale des Chairestratos – ob er ein *στρατιώτης* war wie bei Terenz, ist nicht sicher³¹⁸ – hatte der Chrysis ein von ihm unterwegs gekauftes³¹⁹ Mädchen zum Geschenk angeboten, welches zufällig einst von der Mutter der Chrysis, die es ihrerseits gekauft hatte, aufgezogen worden war. Um nun den Rivalen zur endgültigen Losgabe ihrer Adoptivschwester zu bewegen, erbat Chrysis sich von Chairestratos zwei Tage „Urlaub“ für den Rivalen. Offensichtlich hat Terenz in der Bearbeitung dieser Szene seiner Hetäre „Thais“ eine Reihe von Informationen für den Zuschauer in den Mund gelegt, welche dieser bei Menander erst der auf diese Szene folgenden Prologrhesis entnahm. Eine dieser vorgezogenen Informationen kann als gesichert gelten: Eun. 110 nämlich „*glaubt*“ Thais, daß ihre Adoptivschwester attische Bürgerin sei. Schon Donat³²⁰ und dann wieder zahlreiche Eunuchus-Analytiker, zuletzt Lefèvre³²¹, haben daraufhingewiesen, daß sowohl Phaedria als auch Parmeno in dem Gespräch mit Thais bezüglich der bürgerlich-attischen Abstammung der Pamphila zuviel erfahren: Phaedria erwähnt 668 ff., als er den echten Eunuchen verhört, mit keiner Silbe, daß dessen Doppelgänger möglicherweise eine Freie geschändet haben könnte, und Parmeno, der diese Tat des falchen Eunuchen unbekümmert inszeniert hatte, erwidert in der Foppszene am Schluß des Dramas der Sklavin Pythias auf die Frage, ob er wisse, daß Pamphila civis Attica sei, „*nescio*“ (953). Terenz wollte anscheinend, obwohl er die Prologrhesis strich, seinen Zuschauern möglichst früh einen Hinweis auf die Abstammung der Pamphila geben.

Dieser eine sichere Fall von Verarbeitung der alten Prologrhesisinformationen soll uns genügen. Die Eunuchus-Analytiker haben noch andere Inkongruenzen zwischen Informationen der Thais und der späteren Handlung aufzuzeigen versucht, die auf jeden Fall die Vermutung nahelegen, daß Terenz seiner Thais Informationen der unterdrückten Prologrhesis zuwies und diese nicht nahtlos in die szenische Aktion

317 Bei Terenz wird Clitiphos Hetärenliebschaft von Clitipho selbst in einem Monolog nach Chremes' Abtreten exponiert (Heaut. 223 - 229). Lefèvres Vermutung, daß Terenz hier einen Teil der Prologrhesis verarbeitete (Expositionstechnik aa0 36 f.), sollte man nur mit äußerster Vorsicht in Erwägung ziehen, denn dieser Teil des Monologes hebt sich in keiner besonderen Weise vom Kontext ab.

318 s. u. S. 158

319 Von dem Kauf berichtet Thais Eun. 134 ff. F 658 – *ἀπεκέρυξεν αὐτὴν* (*ἀπ'αγαγὼν* – könnte im Original an entsprechender Stelle von Chrysis gesagt worden sein, paßt aber dem Stil nach mehr zu einer Prologrhesis (vgl. Σικ. 10).

320 ad 110, Donat I p. 289 f. Wessner

321 Expositionstechnik aa0 19 ff.

des Originals zu integrieren vermochte³²², aber der Versuch, für eine Rekonstruktion der Original-Exposition Chrysis-Informationen und Prologgot-Informationen sauber zu trennen, dürfte bei einem kontaminierten Stück vergeblich sein. Wir dürfen vermuten, daß der Gott bei Menander Familienverhältnisse und Schicksal der Pamphila schilderte und einen Vorverweis auf die Wiedererkennung gab. Möglicherweise wies er auch noch knapp auf die Intrige des „Chaerea“ hin und prophezeite außerdem, daß Chrysis für ihre erfolgreiche Suche³²³ nach den Angehörigen der „Pamphila“ durch die Prostatie des Simon belohnt werden würde.

Zwei antike Zeugnisse scheinen indirekt die Streichung der Prologrhesis der *Α δ. β* durch Terenz zu bestätigen: der römische Dichter selbst sagt in seiner Vorrede 22 ff.: „ne expectetis argumentum fabulae, / senes qui primi venient i partem aperient, / in agendo partem ostendent.“, womit er vielleicht seine Abweichung von der Vorlage („argumentum fabulae“ = Prologrhesis?) entschuldigen will³²⁴, und Varro, der laut Terenz-Vita (3) den Eingang („principium“) der *Adelphoe* dem Eingang der *Ἀδελφοί* vorzog, wird es wohl höher geschätzt haben, wenn die Personen der Handlung, wie es bei Terenz geschieht, die Exposition selbst im Laufe der szenischen Aktion gaben³²⁵.

Wir haben bereits begründet, warum in den *Α δ. β* der Prologsprecher erst nach dem Abgangsmonolog des Lamprias (vgl. Ad. 141 - 154) aufgetreten sein dürfte³²⁶, haben aber die Frage offengelassen, ob dieser Prologsprecher ein Gott oder eine dramatis persona war; da die Komödie keine *ἀναγνώρισις* hatte, brauchte kein göttliches Wesen, selbst wenn dies mehrere Forscher – wie Wilamowitz – für „wünschenswert“³²⁷ halten, den Zuschauern einen Ausblick auf den weiteren Spielverlauf zu geben. Zwei wesentliche Expositionsfakten, die den beiden Vätern unbekannt sind und bei Terenz erst einige Szenen nach deren Abtreten dem Zuschauer völlig überraschend mitgeteilt werden – 1. die Nachricht, daß der „brave“ Clitipho der Liebhaber der entführten *ψάλτρια* ist, 2. die Nachricht, daß die Nachbarstochter von Aeschinus schwanger ist –, hätten bei Menander sehr gut von „Aeschinus“ oder seinem Sklaven exponiert werden können; wenn dies nicht gut am Anfang der Komödie geschehen sein kann, so doch nach dem Abtreten des Lamprias.

Bei Terenz folgt hier die Kupplerszene, die, wie wir von ihm selbst wissen, aus den *Συναποδνήσκοντες* des Diphilos stammt (etwa 155 - 178). Man nimmt allgemein an, daß Terenz diese Diphiloszene deshalb hinzufügte, weil der Klamauk, den sie darstellt, bei Menander nur hinterszenisch „stattfand“ – d. h. bei ihm er-

322 Vgl. Lefèvre, Expositionstechnik aaO 19 ff., wo die frühere Literatur genannt ist.

323 F 164: *πάντα τὰ ζητούμενα/ δέισθαι μερίμνης φαίν' οἱ σοφώτεροι* könnte sich gut auf die Suche der Chrysis nach den Angehörigen der „Pamphila“ beziehen; sie könnte die Verse selbst gesagt haben, oder besser – da sich Eun. 144 ff. bzw. 197 ff. keine Entsprechung findet – der sentenzenfreudige Prologgot.

324 Sollte dann Trin. 16 f. (fast wörtlich = Ad. 22 f.) auf eine ähnliche Behandlung des *Θησαυρός*-Eingangs durch Plautus schließen lassen?

325 Vgl. Webster StM 87 A. 1

326 s. o. S. 77 ff.

327 Schiedsgericht 146

führen: die Zuschauer Details der *ψάλτρια*-Entführung aus einem Bericht. Also trat in den *Ad. β* „Aeschinus“ nach vollendeter Tat mit seiner Beute auf und brachte sie vor den Augen des Zuschauers in das Haus seines Pflegevaters. Kann er nun in einer solchen Szene eine Prologrhesis gehalten haben? Zugegeben: von seiner nächtlichen Unternehmung und deren Anlaß konnten er oder sein Sklave jetzt gut berichten, aber war es passend, bei dieser Gelegenheit auch von der Vergewaltigungsaffäre zu reden? Diese muß aber nach allem, was wir bisher von Menander kennen, in den *Ad. β* früher exponiert worden sein als bei Terenz, wo wir erst in der neunten Szene (die bei Menander vermutlich gegen Ende des zweiten Aktes stand)³²⁸, beim Auftritt von Mutter und Amme des schwangeren Mädchens (*Ad.* 288 ff.), erstmals davon hören.

Die einfachste Lösung aller Schwierigkeiten ist doch wohl, wenn wir einen Gott ansetzen, der hier wieder einmal – wie im Falle von *Δύσκ.* und *Schatzkom.* – eine Komödie ohne Wiedererkennung exponiert hätte. Gleich nach dem Abgangsmonolog des Lamprias auftretend, hätte dieser Prologgott zunächst in der gewohnten Weise durch einen Bericht über die *ψάλτρια*-Entführung die Andeutungen des „Demea“ (vgl. *Ad.* 88 ff.) ergänzt bzw. berichtigt und damit zugleich die Personen des „Ctesipho“ und des „Aeschinus“ exponiert; er allein hätte in diesem Zusammenhang Informationen über die Vergewaltigungsaffäre und so die notwendige Vorbereitung auf den Auftritt der beiden Frauen am Ende des zweiten Aktes geben können.

Möglicherweise besitzen wir in den Versen 470 - 475 ein „Versatzstück“ aus dem Teil der Prologrhesis, der über die Liebschaft des „Aeschinus“ informierte. Wir erfahren bei Terenz nämlich erst am Ende des „dritten Aktes“ Einzelheiten über die Tat des jungen Mannes, und Informant ist ausgerechnet der erst seit kurzem eingeweihte Hegio. 469 ff.: eben hat Hegio dem Demea die reine Tatsache berichtet („*virginem vitiavit*“ 466f.) und dann hinzugefügt, Aeschinus habe noch etwas viel Schlimmeres getan. Auf Demeas Frage, was es denn noch Ärgeres gebe, sagt Hegio: „*vero amplius; nam hoc quidem ferundum aliquo modost*:/“ – führt dann dieses „*hoc*“ in immerhin sechs Versen aus: „*persuasit nox amor vinum adulescentia:/ humanumst. ubi scit factum, ad matrem virginis/ venit ipsus ultro lacrumans orans obsecrans/ fidem dans, iurans se illam ducturum domum./ ignotumst tacitumst creditumst. virgo ex eo/ compressu gravida factast (mensi' decumus est);/“*, um danach endlich zu sagen, was das noch Schlimmere sei, nämlich: „*ill' bonu' vir nobis psaltriam, si dis placet,/ paravit quicum vivat, illam deserit*:/“ Man sieht leicht, daß sich der Abschnitt „*persuasit* – *decumus est*.“ ohne Schwierigkeiten aus dem Kontext lösen läßt, ohne daß eine gedankliche Lücke entsteht – allenfalls den überleitenden Gedanken „*nam hoc quidem etc.*“ müßte man noch zusätzlich streichen. Nun erinnern die Verse 470 - 475 in ihrem Stil auffällig an den einer menandreischen Prologrhesis: häufige Asyndeta (470, 472, 474), Erzähltempus, keine Namensnennung, die gnomische Wendung „*humanumst*“ (vgl. *Σαμία* 22: *πρᾶγμ' ἴσως ἀνθρώπων*), die verblüffende Ähnlichkeit mit der Schilderung

328 Vgl. Webster *StM* 89; Mette, Bericht I 40

des gleichen Vorgangs in der Prologrhesis der *Σαμία* (39 ff.). Sollte Terenz nicht an dieser Stelle die Gelegenheit ergriffen haben, Informationen, die bei Menander mit ganz ähnlichen Worten der Gott gab, unterderhand parenthetisch nachzutragen?

Übrigens ließe sich an „*compressu gravida factast, mensi' decumus est*“ mühelos der für Menander bezeugte Vers *ἤδη γάρ ἡ κόρη* 'στι τοῦ τίκτειν ὁμοῦ (F 760 b) anschließen, aber natürlich kann der Satz auch in einer anderen Prologrhesis gestanden haben, in der von *Ἀνδρία*, *Γεωργός*, *Ἥρως* oder *Πλόκιον* zum Beispiel.

Auf die Prologrhesis der *Ἀδ. β* weist auch F 13: *θεός ἐστι τοῖς χρηστοῖς ἀεὶ / ὁ νοῦς γάρ, ὡς ἔοικεν, ὦ σοφώτατοι*. Ohne Grund nimmt Woldemar Görler an, der Gewährsmann habe das Lemma „*ἐν Ἀδελφοῖς*“ mit dem Lemma des zuvor zitierten Fragments aus Menanders *Ἀλκιεύς* vertauscht³²⁹, denn wenn sich F 13 auch mit keiner Stelle aus dem Stichus bzw. den *Adelphoe* vergleichen läßt³³⁰, so ist doch sehr gut denkbar, daß in einer „Erziehungskomödie“ – also dem Vorbild der *Adelphoe* – der *προλογίζων* die Zuschauer – vgl. Ar. *Νεφ.* 575 *σοφώτατοι θεαταί* – auf die Bedeutung des *νοῦς* für die Tüchtigen programmatisch hingewiesen hat. Sowohl Lamprias als auch „*Demea*“ werden es als das höchste Ziel ihrer jeweiligen Pädagogik angesehen haben, ihren Zögling zu einem *νοῦν ἔχων* heranzubilden, wie der Gorgias des *Δύσκ.* (28, 736) einer ist; im F 54 der *Ἀνεψιοί* (Webster: „This may also have been an education play.“)³³¹ heißt es ausdrücklich: *εὐδαιμονία τοῦτ' ἔστω, υἱὸς νοῦν ἔχων*. Hinzu kommt die geradezu leitmotivische Bedeutung der Begriffe „*sapientia*“ und „*sapere*“ in den *Adelphoe*. In seiner resümierenden Rhesis 806 ff. sagt Micio von seinen beiden Neffen: „*video sapere, intellegere, in loco/ vereri, inter se amare: scire est liberum/ ingenium atque animum.*“ (827 ff.). Gewiß stand im Original irgendwo an dieser Stelle der Begriff des *νοῦν ἔχων*, und möglicherweise gab Terenz ihn mit „*sapere*“ wieder, denn die Floskeln „*ἄν νοῦν ἔχῃς*“ (*Ἐπιτρέπ.* 317, *Σαμία* 471, F 59) bzw. „*νοῦν ἔχεις*“ (*Ἀσπίς* 174, *Δύσκ.* 884, *Σαμία* 187 u. s. w.) übersetzten die Römer offensichtlich mit „*si sapis*“ bzw. „*sapis*“ – vgl. Aul. 311, Bach. 1027, Ad. 706, Eun. 76 bzw. Merc. 881, Poen. 608, Eun. 969. Micio bei Terenz gebraucht das Wort noch zweimal in dieser Szene: 831 ff. spricht er vom „*sapere*“ der alten Leute und 850, als *Demea* seinen Vorstellungen endlich nachgegeben hat, sagt er unter Bezug auf 827 und 832 zu ihm: „*nunc mihi videre sapere.*“^{331a} Sollte bei Menander an allen drei Stellen der Begriff des *νοῦν ἔχων* gestanden haben, dann läge doch die Vermutung nahe, daß der Begriff des *νοῦς* in den *Ἀδ. β* eine gewisse Rolle spielte³³², und folglich ist es gar nicht so abwegig, bei

329 Phil. 106, 1962, 133 f.

330 Der Versuch Kauers (*Adelphoeausgabe* 6 A. 2) und Websters (StM 140), die fraglichen Verse dem Parasiten Gelasimus im Stichus zuzuweisen, ermangelt einer zwingenden Begründung.

331 StM 97

331a Vgl. *Σαμ.* 605 *νοῦν ἔχεις*, *Νικήπαι* (Situation!).

332 Man vergleiche auch die auffällige Beziehung zwischen Ad. 394 und 769: An der ersten Stelle sagt Syrus höchst zweideutig zu *Demea*: „*istuc est sapere, non quod ante pedes modost/ videre sed etiam illa quae futura sunt/ prospicere.*“ und wenig später „*tu quantu' quantu's nil nisi sapientia es.*“, an der zweiten Stelle tituliert er den Alten schon als „*Sapientia*“.

den ad spectatores gesprochenen Versen des F 13 an einen sentenziösen Leitspruch des Prologgottes der $\Lambda\delta.$ β zu denken.

Die Prologrthesis des unbekannten Gottes in den $\Lambda\delta.$ $\bar{\beta}$ enthielt wahrscheinlich zwei große Blöcke, deren einer den Bericht über „Ctesipho“ und die $\psi\acute{\alpha}\lambda\tau\rho\iota\alpha$ -Entführung durch „Aeschinus“ umfaßte, während der andere von der Vergewaltigung der Nachbarstochter und ihrer gegenwärtigen Not berichtete und den $\gamma\acute{\alpha}\mu\omicron\varsigma$ voraussagte; dazu gab es vermutlich ein paar eher scherzhafte Verse, in denen der Gott seinen Kommentar zu der pädagogischen „Problematik“ des Stücks abgab.

2.3.2.3. Formen der direkten und indirekten Information während der szenischen Aktion

Es sind immer wieder dieselben typischen Gruppierungen von Personen, die dem Zuschauer in den exponierenden Szenen einer Menanderkomödie begegnen, überhaupt sind es immer wieder dieselben Gesprächsfiguren, von denen die Exposition des „tektonischen“ Dramas beherrscht wird; die Dramatiker des 5. Jahrhunderts haben sie schrittweise entwickelt, das klassische Drama des 18./19. Jahrhunderts kennt sie noch genauso. Die Entdeckung der Papyri Menanders ist für die Theatergeschichte deshalb von besonderer Bedeutung, weil er der erste für uns greifbare Bühnendichter ist, der, nachdem der Chor aus der szenischen Aktion ausgeschieden war, vermöge einer perfektionierten Handhabung bestimmter traditioneller dramatischer Bauelemente so Theater zu spielen begann, wie man es noch heute auf unseren Bühnen tut. Die Gesprächsfiguren, die er mit Vorliebe in exponierenden Szenen verwendete, sind uns freilich schon lange aus den römischen Bearbeitungen seiner Komödien vertraut; es ist das Verdienst der schon erwähnten Arbeit von Fields, die „methods of introducing expository material“, die von Plautus und Terenz benutzt wurden, in einer umfassenden Übersicht zusammengestellt zu haben³³³. Wir können uns daher im nachstehenden Kapitel auf die Formen des „authentischen“ Menander beschränken; außerdem wollen wir uns damit begnügen, nur die in der Exposition gebräuchlichen Gesprächsfiguren im allgemeinen zu umreißen, und nicht, wie Fields, auch der speziellsten Variante einer Großgattung gerecht zu werden³³⁴.

Der *Auftrittsmonolog*, der entweder die szenische Aktion eines Stückes eröffnen oder – z. B. nach einer Pause oder in einer Lauserszene („Scheinauftrittsmonolog“) – während der Handlung eine neue Person vorstellen und damit zugleich einen neuen Handlungsstrang eröffnen kann, ähnelt auf den ersten Blick sehr der Prologrthesis, nur tritt deren Sprecher immer mit der deutlich ausgesprochenen Absicht vor seine Zuschauer, ihnen direkt Informationen zu vermitteln, während der monologisierende Akteur meist in erster Linie „handelt“ und dabei dem Publikum Expositions fakten nur „verstohlener Weise zuschanzt“, wie Lessing es nann-

333 The Technique of Exposition in Roman Comedy, Diss. Chicago 1938, 145 - 178

334 Die Monologe Ad. 26 ff. und Heaut. 213 ff. zählt Fields z. B. zur Kategorie „application of a general principle“ (172 ff.), die Dialoge Bacch. 35 ff., Cist. 1 ff., Eun. 81 ff. zur Kategorie „request for help“ (154 ff.), und so fort.

te³³⁵. So spielt der Wächter am Anfang des aischyleischen *Ἀγαμέμνων*, während er den Zuschauern einige Expositionsfakten nennt, den Mann, der sich mit allen Mitteln bemüht, gegen den ihn überkommenden Schlaf anzukämpfen, so verrät uns der Prinz in der ersten Szene der Emilia Galotti beim Unterschreiben von Bittschriften nebenbei, daß er der Liebhaber der Titelheldin ist, und so hören wir zu Beginn des *Μισοῦμ.* vom Mißgeschick des Thrasonides, während dieser unruhig vor seinem Hause hin und her geht.

Gemeinsam ist Prologrhexis und Auftrittsmonolog die Neigung zum „Dialogisieren“, d. h. während der *προλογίζων* eine Art Gespräch mit seinem Publikum führt, kann ein Monologsprecher sich eine Gottheit, einen fernen Menschen oder einfach einen stummen Gegenstand zum imaginären Gesprächspartner wählen. Der junge Ehemann am Anfang des *Ἄπιστος* und Thrasonides *Μισοῦμ.* 1 ff. reden die Nacht an – andere Liebhaber der Nea schildern ihre Nöte, wie Merc. 3 ff. verrät, „Dii aut Soli aut Lunae“ –, Daos in der Eröffnungsszene der *Ἀσπίς* klagt sein Leid dem (angeblich) verstorbenen *τρόφιμος* (2), und gewiß gab es bei Menander auch einen Prologsprecher in der Art der Praxagora, die zu Beginn der *Ἑκκλ.* des Aristophanes sich mit ihrer Lampe unterhält. Freilich kann in der ständig auf scherzhaften Kontakt mit dem Publikum bedachten Komödie der Sprecher eines Monologes auch jederzeit die Illusion der Handlung durchbrechen und sich wie ein *προλογίζων* an die *ἄνδρες θεαταί* wenden; für den Auftrittsmonolog des „Simo“ am Anfang der *Ἀνδρία* haben wir diese Form direkter Information wahrscheinlich gemacht³³⁶.

Zum echten Dialog mit einem allerdings „hinterszenischen“ Dialogpartner wird der Auftrittsmonolog, wenn der Auftretende beim Öffnen der Tür ins Haus *zurückspricht*. So sahen wir Daos *Δύσκ.* 207 verfahren³³⁷: sein Zurücksprechen gibt uns die erste Auskunft über die gegenwärtige Lage der Bewohner des zweiten Bühnenhauses, die bisher noch nicht in Aktion getreten waren. In der *Ἀνδρία* hat Menander die Bühnenkonvention der indirekten Information durch „Zurücksprechen“ selbst parodiert³³⁸: Als die *μαιεύτρια* nach der Niederkunft der *κόρη* – der Zuschauer hatte den Artemis-Ruf der Kreißenden gehört (F 35) – aus deren Haus trat, rief sie die nötigen Anweisungen zur Pflege der Wöchnerin ins Haus zurück: *λούσατ' αὐτὴν αὐτίκα* u. s. w. (F 36 f.). Soweit so gut – der Zuschauer begriff: an seine Adresse richteten sich eigentlich diese Worte, die ihm verrieten, daß die junge Mutter von einem Kind genesen und wohlauf sei. Das „Zurücksprechen“ hatte aber noch andere Zuhörer: den *γέρων πατήρ* und seinen Sklaven, die ja während der ganzen Szene mit der Geburt auf der Bühne gestanden hatten. Der Alte, der die ganze Niederkunft für ein von dem Sklaven inszeniertes *μηχάνημα* hielt, mokierte sich nun darüber, daß die Hebamme ihre Anweisungen nicht im

335 In der Ausgabe von Wölfel (Frankfurt 1967): II, 318 (= 48. St.)

336 s. o. S. 71 ff.

337 s. o. S. 23

338 Schon oft beobachtet, zuletzt: Handley, *The Conventions of the Comic Stage and their Exploitation bei Menander*, *Entr. s. l'Ant. Cl.* 16, 1970, 1 - 42, 19

Hause, sondern auf der Gasse gab und hielt das für einen ganz besonders plumpen Trick³³⁹.

Bei den Tragikern des 5. Jahrhunderts und dann wieder bei Plautus und Terenz findet sich häufig am Anfang des Dramas eine Dialogform, die eine Mittelstellung zwischen Monolog und Dialog einnimmt, da der eine Dialogpartner nur das Echo des anderen ist: eine später nicht wieder auftretende Person ist vom Dichter dazu bestimmt, im Gespräch mit einer am Geschehen eng beteiligten Person Informationen entgegenzunehmen, die eigentlich für das Publikum bestimmt sind. So ein *πρόσωπον προτατικόν* haben uns die Menander-Papyri auffälligerweise selten beschert: den Parasiten Chaireas im Dialog mit seinem Herrn Sostratos *Δύσκ.* 50 ff. und – aber das ist nicht einmal sicher – den Sklaven Getas im Gespräch mit Daos *Ἡρώς* 1 ff. Man muß freilich bedenken, daß der *προλογίζων* einer Menanderkomödie im Grunde nichts anderes ist, als ein monologisierendes *πρόσωπον προτατικόν*, selbst dann, wenn er eine *dramatis persona* ist, da auch deren informierende Rhesis der szenischen Aktion vorgeschaltet ist. Das dialogisierende *πρόσωπον προτατικόν* ist, wie man entwicklungsgeschichtlich sowohl an der klassischen Tragödie als auch an der römischen Komödie nachweisen kann, eins der Ergebnisse des Bestrebens, die „undramatische“ Form der Zuschauerinformation, wie die Prologrhesis sie darstellte, zu „dramatisieren“. Menander, der die Prologrhesis offensichtlich *nicht* als „undramatisch“ empfand – und wirklich sind seine Prologreden ja alles andere als das –, war insofern natürlich auch nicht auf ein gekünsteltes Dramatisieren, was die Wahl des sonst funktionslosen „Informationsempfängers“ ja strenggenommen ist, angewiesen.

Dramatisch am „vollkommensten“ in der Technik der indirekten Information erschienen den Kritikern schon immer der *Dialog* zweier etwa im gleichen Maße am Geschehen beteiligter Personen, wie die Bühne sie von Sophokles und Aristophanes kannte und wie Euripides sie gerne nach der Prologrhesis auftreten läßt. Von diesen Dichtern übernahm die Bühne des vierten Jahrhunderts die typischen Gesprächskonstellationen, die dann weitergewirkt haben im Drama des Abendlandes. Bei Menander findet sich am häufigsten – soweit wir bisher die Fragmente überblicken – das Dialogpaar Herr-Diener: *Ἀσπίς* 18 ff., *Δίς ἐξαπ.* F Pap. IFAO 337 (?), *Εὐν.* F 161 f., *Περικειρομ.* 77 ff., *Μισοῦμ.* F 3 ff., *Φάσμα* „26 ff.“, F 722.

Mehrmals findet sich bei Menander als Mittel der Information der „Botenbericht“, in dem ein Schauspieler – meistens ein Sklave – einem anderen zur Exposition gehörige Mitteilungen über hinterszenisches Geschehen macht. Hierzu gehört der Bericht des Daos *Ἀσπίς* 23 - 82, eine Parodie eines tragischen „Schlachtenberichts“, wie wir sie bisher nur aus dem plautinischen *Amphitruo* (203 ff.) kannten, weiterhin die ausführliche Meldung, die der Daos des *Γεωργός* (43 - 83) den Frauen vom Lande bringt. Der bühnenwirksame Bericht eines „servus currens“ belebt die dritte Szene des ersten Aktes des *Δύσκ.* (80 - 121). Aus dem Bericht, den im zweiten Akt des *Αὐτ. τιμ.* der Intrigensklave sprach (vgl. *Heaut.* 275 - 307), sind uns noch zweieinhalb Verse erhalten (F 129 f.), aus dem Bericht des Syros, der im zweiten Akt

339 Vgl. An. 481 ff.

des Δις ἐξαπ. stand (vgl. Bacch. 258 - 348), noch ein Vers (F 112)³⁴⁰. Das besondere an dem Δις ἐξαπ.-Bericht war, daß er der Vervollständigung der Exposition nur wenig dienen konnte, da er im wesentlichen — erlogen war. Die Rückkehr eines Sohnes (Theophilos) von einer Seereise wurde auch im Νάυκληρος einem Vater (Straton) gemeldet: in F 286 sind uns acht Verse, die mit einer Parodie von Τρωιάδες 1 beginnen, aus dieser Berichtsszene erhalten, die vermutlich spätestens im zweiten Akt stand und daher Teil der Exposition war.

Handley hat kürzlich gezeigt, daß wir auch in den Versen 16 - 23¹ⁿ der Θεοφορομένη einen Bericht und nicht eine Lauscherszene — wie man früher annahm — vor uns haben dürften³⁴¹. Zunächst wies er der Szene, die uns im PSI 1280 (Körte I p. 101 f.) erhalten ist, ihren Platz im Drama zu. Wir sehen auf einem der Mosaik von Mytilene in einer Szene des zweiten Aktes der Θεοφορουμ. die beiden Jünglinge Lysias und Kleinias mit Musikinstrumenten in den Händen, den Sklaven Parmenon, der zu tanzen scheint, und eine Flötenspielerin³⁴². Zweifellos ist hier die Szene dargestellt, die in den letzten Versen des Papyrus angekündigt wird: Lysias will 24 ff. die θεοφορομένη auf die Probe stellen, indem er Korybantenmusik spielen und jemanden auf der Flöte blasen läßt³⁴³. Handley hat die von einer unbekannten Person gesprochenen Verse 16 - 23¹ⁿ noch einmal genau untersucht und festgestellt, daß hier entweder Kleinias oder Parmenon einen Dialog zwischen der „Besessenen“ und einem groben Gesprächspartner, vielleicht dem Kraton des F 1, zum Teil wörtlich wiedergibt. Da das Mosaik diese Szene für den zweiten Akt sichert, dürften wir es wohl mit einem Bericht zu tun haben, der zur Exposition gehörige Informationen enthält, zumal die Titelheldin erst nach dieser Szene persönlich auftritt³⁴⁴.

Wie beim „Zurücksprechen“ beobachten wir auch beim *Auftrittsdialog* das Bemühen des Dramatikers, mit dem Auftreten der beiden Dialogpartner die Zuschauer gleich medias in res zu versetzen: die beiden „beenden“ ein Gespräch, das sie hinter der Szene begonnen zu haben scheinen. Diese Form der raschen, indirekten Information streiften wir kurz mit dem Auftrittsdialog Gorgias-Daos Δύσκ. 233 ff.³⁴⁵ und lernen jetzt mit Γεωργός 22 ff. ein weiteres Beispiel kennen. Eben hat der νεανίας ἐραστής, der in seiner (Prolog-?)Rthesis irgendwie die Mutter seiner κόρη erwähnt hatte (Quint. Inst. Or. XI 3, 91), das Haus seines Vaters betreten.

340 Eine plausible Deutung und Einordnung des Verses in den vermutlichen Gedankengang bei Gaiser, Die plautinischen Bacchides und Menanders Dis exapaton, Phil. 114, 1970, 51 - 87, 70 ff.

341 Notes on the Theoproumene of Menander, BICS 16, 1969, 88 - 101

342 Charitonidis/Kahil/Ginouvs 108 mit Tafel 20, 2; diese Deutung des Mosaiks gewinnt man aus dem Vergleich mit dem Mosaik des Dioskurides (Bieber aaO Abb. 346), auf dem der eine Jüngling Zymbeln, der andere ein Tamburin in der Hand hält.

343 Handley liest 26 f.: μητρός θεῶν, μάλλον δὲ κορυβάντων μέλος (oder τῶν oder σύ μοι oder Namensanrede)/ αἶλει.

344 Handleys vorsichtige Vermutung, der neue Bartoletti-Papyrus mit abwechselnden da VI¹ und ia III und korybantischen Termini könnte diese Szene sein, die auch der Ανδρομάχη-Scholast erwähnt (ad 103), ist sehr verlockend.

345 s. o. S. 25

Aus dem Nachbarhaus, in dem, wie der Zuschauer weiß, die Familie des Mädchens wohnt, treten zwei Schauspieler mit den Masken einer Matrone und einer alten Diennerin hervor. Die Matrone: „Nun, Philinna, zu dir, die du mir wohlgesinnt bist, habe ich gesprochen und dir alle meine Sorgen erzählt. So nun steht es mit mir.“ Philinna: „Und ich, weiß Gott mein Kind, ich wäre, als ich 's gehört hatte, um ein Haar an seine Tür gegangen und hätte den frechen Kerl herausgerufen, um ihm meine Meinung zu sagen.“ Der Zuschauer ist sofort im Bilde: er hat Mutter und *τροφός* des von dem *νεανίας* geschwängerten Mädchens vor sich, und die beiden haben schon im Hause über die Affäre gesprochen. Gegen Ende des zweiten Aktes der *Ἀδ. β* traten Mutter und Amme mit ganz ähnlichen Worten aus dem Nachbarhaus des Lamprias (vgl. *Ad.* 288 ff.; aus der Originalszene: F 5). Typische Floskeln, die ein „Gesprächsende“ einleiten können, sind: *ἀλλά* (*Εὐν.* F 161, *Γεωργός* 22; vgl. *Ἐπιτρέπ.* 510) und *εἰς* (*Ἀσπός* 250; vgl. *E. Hp.* 451, *IT* 467).

Wie Menander bei der Information über die Personen seine Charakterbilder allmählich aus den verschiedensten während der Handlung gegebenen Hinweisen mosaikartig zusammensetzt, konnte die Analyse der Expositionen der drei Bodmer-Komödien zur Genüge zeigen. Wir wollen in diesem Zusammenhang besondere Aufmerksamkeit nur einem Mittel der indirekten Charakteristik von Personen schenken, dem „Streitgespräch“. *Δύσκ.* 269 - 314 und *Ἀσπός* findet sich, wie wir gesehen haben³⁴⁶, eine Form des Dialogs, bestehend aus je einer kurzen Rhesis, die zwar in der Regel von Zwischenbemerkungen des Gesprächspartners unterbrochen wird, aber von ferne an das „pattern“ eines dramatischen Agons erinnert, wie ihn im 5. Jahrhundert besonders Euripides und Aristophanes liebten. Uns kommt es bei der kurzen Besprechung dieser Form nur auf ihre besondere Aufgabe an, die darin besteht, anhand eines typischen Gegensatzpaares eine „Doppel-Charakteristik“ zu geben³⁴⁷. So treten *Δύσκ.* 269 ff. der verwöhnte reiche und der bescheiden-biedere arme Jüngling einander gegenüber, während sich *Ἀσπός* 250 ff. die beiden ungleichen Brüder, der *πονηρός* und der *χρηστός*, begegnen.

Auf solche Dialoge zweier entgegengesetzter Typen scheint Quintilian *Inst. Or.* X 1, 69 ff. (= T 38) anzuspielen, wenn er, nachdem er die drei Schiedsgerichtsszenen von *Ἐπιτρέπ.*, *Ἐπίκλ. β* und *Λοκροί* erwähnt hat, schreibt, daß das Studium Menanders für die declamatores von Nutzen sein könne, „quoniam his necesse est secundum condicionem controversiarum plures subire personas, patrum filiorum, <caelibum> maritorum, militum rusticorum, divitum pauperum, irascentium deprecantium, mitium asperorum“, und abschließend bemerkt, daß hierbei der Charakter („decor“) vom Dichter in wunderbarer Weise bewahrt werde. Erinnern wir uns nicht bei den *divites* und *pauperes* an Sostratos und Gorgias, bei den *mites* und *asperis* an Chairestratos und Smikrines?

346 s. o. S. 25 bzw. 31

347 Es gibt auch die einfachere Form der Kontrastierung, daß zwei gegensätzliche Charaktere in einer gemeinsamen Szene, ohne zu streiten, voneinander abgehoben werden; das kannte die Tragödie (*Ἀντιγόνη*!) ebenso wie Menander es kennt, Beispiel: die Szene im zweiten Akt des *Αὐτ. τιμ.*, wo der Charakter der echten Hetäre dem der Pseudohetäre zur Folie diente (vgl. *Heaut.* 381 ff.; aus der Originalszene: F 570, 66?).

Von typischen Gegensatzpaaren spricht auch Satyros in dem Abschnitt seines Euripides-Bios, wo die Bauelemente, welche die Nea von dem Tragiker übernahm (τὰ συνέχοντα τὴν νεωτέραν κωμωιδίαν), aufgezählt werden. Col. 7, p. 5 v. Arnim heißt es nach einer Lücke: ἀνδρὶ πρὸς γυναῖκα καὶ πατρὶ πρὸς υἱὸν καὶ θερά[πον]τι πρὸς δ[ε]σ[πο]τήν, ἢ τὰ κατὰ τὰς π[ε]ρι[πε]τείας, β[ι]α[σ]μοὺς παρθένων, ὑποβολὰς παιδίων, ἀναγνωρισμοὺς κτλ.

Aus Terenzens Übertragung kennen wir noch die Auseinandersetzung zwischen dem „liberalen“ und dem „konservativen“ Bruder in der zweiten Szene des ersten Aktes der *Ad.* β̄ (vgl. *Ad.* 80 - 140; zur Originalszene: *Don. ad Ad.* 81,2; F 528?). Das Schiedsgericht der *Επίκλ. β̄*, das Quintilian erwähnt, bestand laut Pseudo-Cornutus, *ῥητορικὴ τέχνη* 34, *Rhet. Gr.* I p. 359 Sp.-H., aus einer Szene, in der sich ein ἀνὴρ und seine γυνή (vgl. Satyros!) vor dem Sohn, der als Schiedsrichter fungierte, stritten. Möglicherweise hat es im zweiten Akt des *Πλόκιον* eine ähnliche Szene gegeben. Auf dem Mosaik von Mytilene³⁴⁸ redet der alte Laches in der Mitte heftig auf seine rechts stehende Frau Krobyle ein, d. h. er macht ihr wohl Vorhaltungen³⁴⁹, während zur Linken Moschion (zweifelloso beider Sohn) Zeuge der Auseinandersetzung ist. Nach der verhältnismäßig frühen Stellung der Szene zu urteilen, könnte Menander die Gelegenheit benutzt haben, hier die Charaktere des Alten und seiner Frau gründlich zu exponieren, während sich die beiden vielleicht wegen der in F 333 von Laches beklagten Vertreibung einer Sklavin durch Krobyle stritten oder wegen einer Angelegenheit, die den Sohn betraf³⁵⁰.

Eine der drei von Quintilian gelobten „Schiedsgericht“-Szenen, die der *Ἐπιτρέπ.*, besitzen wir in vollem Wortlaut (42 - 200). Auch hier gab Menander mit der Gestalt des einfältigen Landsklaven und der des geriebenen Stadtsklaven ein Meisterstück von Ethopoie, aber diesmal ist die am Gegensatzpaar gewonnene Charakteristik für die Exposition völlig ohne Bedeutung, denn die beiden Streithähne treten praktisch nur in dieser Szene auf und spielen im Stück weiter keine Rolle. Dafür macht das „Schiedsgericht“ den Zuschauer mit dem Kind bekannt und informiert ausführlich – wohl in Ergänzung zu den Angaben des Prologgottes – über die Entdeckung des Findlings und über die für die Wiedererkennung wichtigen *γνωρίσματα*. Wir müßten den ganzen ersten und zweiten Akt der *Ἐπιτρέπ.* kennen, um Stellenwert und besondere Wirkung dieser Szene innerhalb der Exposition des Dramas ganz ermessen zu können.

Die Rhesis einer jungen Frau im *Pap. Didota*, die sich gegen den Wunsch ihres Vaters, sich von ihrem Mann zu trennen, wehrt, scheint die Deuterologie eines Repaars zu sein, das Vater und Tochter sprachen. Sollten wir hier eine Szene aus Menanders *Ad.* ᾱ greifen, wie Hans Lucas auf Grund von Kongruenzen mit dem

348 Charitonidis/Kahil/Ginouvs 31 mit Tafel 16, 2

349 Man beachte, wie auffällig in der Darstellung der Szene *Σαμία* 368 ff. der schimpfende Demeas und die von ihm angefahrne Chrysis (aa0 T. 19,1) in ihren Haltungen dem Laches und der Krobyle des *Πλόκιον*-Mosaiks gleichen!

350 Im 2. Falle könnte F 345 aus dieser Szene stammen.

Stichus-Eingang sehr vorsichtig erwogen hat³⁵¹, dann gehörte die Rhesis zur Exposition und wäre ein Teil der Charakteristik der Sprecherin wie im Stichus, wo sich 88 ff. die beiden Schwestern mit ihrem Vater wegen der Scheidung von ihren Männern auseinandersetzen. Freilich müssen wir die schwerwiegenden Einwände, die Winfried Bühler gegen eine Verfasserschaft Menanders erhoben hat, beherzigen; der Nachweis einer gewollten, aber plumpen rhetorischen Gliederung und einer unbeholfenen sprachlichen Form der Rhesis stellt den ebenso form- und sprachgewandten wie unrhetorischen Komödiendichter als Autor dieser Verse sehr in Frage³⁵². Man wird das Stück in einer zukünftigen Menanderausgabe wohl nur unter die fragmenta dubia einreihen, dabei aber wenigstens die Parallelen zum Stichus und die sprachlichen Anklänge an andere Menandertexte sorgfältig im Apparat vermerken müssen.

Lessing hat einmal das Problem der Exposition von zwei Personen auf eine ebenso einfache wie reizvolle Art gelöst: In der Minna von Barnhelm läßt er einen neugierigen Wirt auftreten, der in der zweiten Szene des zweiten Aktes auf polizeiliche Anordnung hin die Personalien des Fräuleins und der Zofe Franziska korrekt zu Buche führt, wobei dann der Zuschauer alle notwendigen Informationen über die beiden Frauen erhält. Vielleicht stammt eine vergleichbare Szene im *Kαρχηδόβιος* Menanders gleichfalls aus der Exposition: POx 2654, 30 ff. wird der Titelheld von einer unbekannten Person – möglicherweise dem Sklaven von V. 10 – im Stile einer Einschreibung in die Bürgerrolle nach der Herkunft und den Namen seiner Mutter und seines Vaters befragt; außerdem ist von der Absicht, die ihn nach Athen geführt hat, die Rede. Der Befrager scheint sich einen Spaß mit dem Fremden zu machen, denn als dieser sagt, seine Mutter stamme von dem Feldherrn Hamilkar ab, zieht der Befrager eine Grimasse – so ist doch wohl die Frage des Karthagers *τί βλέπεις*; (36) zu verstehen. Ein wenig erinnert das an die Stelle in der genannten Minna-Szene, wo der Wirt mit einem schelmischen Grinsen ausruft: „Aus Sachsen! Ei, ei aus Sachsen, gnädiges Fräulein, aus Sachsen?“

2.3.2.4. Zusammenfassung

Wir untersuchten die verschiedenen Möglichkeiten der Information über Handlung und Personen, von denen Menander in seiner Exposition Gebrauch machen kann. Zunächst fragten wir nach Sinn und Form der Prologrhesis. Wir stellten fest, daß es nicht berechtigt wäre, diese Form der indirekten Information als „undramatisch“ zu bezeichnen, da der Komödiendichter es besonders gut versteht, die Rhesis durch eine Reihe von sowohl spaßigen als auch „dramatischen“ Einlagen, die wir zusammenstellten, lebendig zu gestalten. Zugleich erstellten wir einen Katalog der „epischen“ Stilmittel, die der Dichter bei der Erzählung inner-

351 Phil. Woch. 58, 1938, 1101 - 1104; man hat ja auch immer wieder versucht, die Verse als Deuterologie der Pamphile auf die Rhesis des Smikrines *Ἐπιτρέπ.* 512 ff. folgen zu lassen, aber das hat Körte schon 1926 (Herm. 61, 1926, 354 - 51) schlagend widerlegt.

352 Noch einmal zur Verfasserschaft der PHΣΙΣ des Pap. Didot, Hermes 91, 1963, 345 - 351

halb der Prologrhesis anwendet. Besonders typisch sind Asyndeta, historisches Präsens, Verwandtschafts- bzw. Berufsbezeichnungen anstelle von Eigennamen der Personen, Sentenzen, eingeschaltete wörtliche Rede. Es sieht so aus, als ob die Gliederung einer Prologrhesis meistens genau den Handlungssträngen des Stückes entsprach – an Δύσκ., Ἀσπίς, Συναριστ./ Cist. und Schatzkom./Aul. ließ sich ein solches Prinzip jedenfalls beobachten. Zur Rechtfertigung der vorweggenommenen Kurz-Inhaltsangabe – wir verwiesen auf die Polemik wegen der Euripidesprologe – ist wohl schon genug geschrieben worden. Welcher kritische, also auf das „Wie“ einer Aufführung bedachte Theaterbesucher könnte wohl darauf verzichten, sich vorher am Text oder wenigstens am Programmheft über das „Was“ orientiert zu haben?

Um uns eine Vorstellung von Inhalt und Form der von Terenz in Andria, Heaut., Eun. und Ad. unterdrückten Prologreden machen zu können, überlegten wir zuerst, welche Information, die bei Terenz von den Personen des Stückes während der Handlung gegeben werden, der Prologrhesis gehört haben könnten; dabei ergab sich, daß nicht nur die drei Wiedererkennungsstücke, sondern auch die Ad. β einen θεός προλογίζων gehabt haben mußten. Wir prüften, ob einzelne Informationen bei Terenz, die für die Prologrhesis in Frage kommen, auch dem Stil nach an eine menendreische Prologrhesis erinnern und fanden solche „Versatzstücke“ in der Andria, im Heaut. und in den Adelphoe.

Schließlich betrachteten wir die Formen der direkten und indirekten Information während der szenischen Aktion. Als geläufige, noch heute im Drama gebräuchliche Gesprächsfiguren verwendet Menander in der Exposition gerne den Auftrittsmonolog, das „Zurücksprechen“, den Dialog zweier gleichermaßen an der Handlung beteiligter Personen, der meist ein „Auftrittsdialog“ ist, d. h. ein Gespräch, von dem der Zuschauer nur das „Ende“ hört, und den Botenbericht; den Dialog mit einem πρόσωπον προτατικόν finden wir bei ihm erstaunlicherweise kaum. Ein beliebtes Mittel der Ethopoiie ist bei Menander die Kontrastierung zweier Charaktere, z. B. in einem Streitgespräch, in dem gegensätzliche Typen – Reich und Arm, ungleiche Brüder, Mann und Frau, Vater und Tochter – nebeneinander exponiert werden.

2.3.3. Die Motivierung der Handlung

Will man die kleineren Fragmente und den römischen Menander daraufhin untersuchen, wie dort in der Exposition auf ähnlich geschickte Weise wie in Δύσκ., Ἀσπίς und Σαμία einzelne Momente des späteren Geschehens motiviert werden, so stößt man auf dieselben Schwierigkeiten wie beim Sammeln von Informationen über Handlung und Personen³⁵³. Wieder müßte sich ein solches Unternehmen bei den lückenhaften Originaltexten mit Konjekturen behelfen, während man bei den lateinischen Bearbeitungen damit rechnen muß, daß in ihnen bestimmte Handlungsmomente anders vorbereitet werden als in den Originalen.

2.3.3.1. Zum Problem der Rekonstruktion

Wir wiesen schon im Zusammenhang mit der *Ἀσπίς* daraufhin, wie gefährlich es ist, in Stücken, deren Schlußteil uns nicht erhalten ist, einfach anhand unserer Kenntnis von Menanders Motivierungstechnik spätere Handlungsentwicklungen zu rekonstruieren³⁵⁴. Da wäre z. B. das schon erwähnte Gesetz der poetischen Gerechtigkeit:³⁵⁵ durch die gezielte Exposition von Charakter und Absichten einer Person motiviert der Dichter deren späteres Schicksal, das sich nach diesem Gesetz folgerichtig ergeben muß. Soweit so gut — aber nicht immer läßt sich mit diesem Prinzip eine Rechnung aufstellen, wie das Beispiel der *Σαμία* gezeigt hat: das Gesetz der poetischen Gerechtigkeit gab Neumann einen sicheren Anhalt zu einer Bestätigung der alten Vermutung, daß die edle Chrysis, deren Charakterbild so betont von dem einer typischen Hetäre abweicht, „am Ende durch eine Anagnorisis als Schwester des Moschion und freie Bürgerin erkannt und durch die Heirat mit Demeas für die falschen Verdächtigungen entschädigt“ wurde³⁵⁶ — so geschrieben 1958; zehn Jahre später ergab der neue *Σαμία*-Fund, daß nichts von alledem stattfindet.

Nehmen wir einmal beispielshalber den so bunt aus den Papyri von Berlin, Oxyrhynchos und Kairo und den Autorenzitaten zusammengestückten *Μισοῦμ*. Laut F 3 forderte Thrasonides in der zweiten Szene des ersten Aktes von Getas ein Schwert, um sich hineinzustürzen. Wenn es nun im F 12 heißt: *ἀρὰν εἰς γέγονασι αἱ σπάθαι*, dann darf man wohl mit Merkelbach³⁵⁷ annehmen, daß Getas, der seinem Herrn die Waffe ja *ὅπ' εὐνοίας* nicht brachte (F 3), diese und alle anderen Schwerter in einer späteren Szene des ersten oder zweiten Aktes vor dem selbstmörderischen miles verbarg. Daß der Aufbewahrungsort das Haus des Nachbarn Kleinias war, geht aus POx 2656, 175 ff. und 276 ff. klar hervor. In dieses Haus war dann noch vor dem dritten Akt als Gastfreund des Kleinias Demeas, der Vater der Krateia, in einer Szene gekommen, die uns höchstwahrscheinlich POx 2657 bewahrt hat. Der Alte ist in einer frühen Szene des dritten Aktes, nachdem er die Schwerter gesehen und erfahren hatte, daß sie dem Thrasonides gehörten, in heller Aufregung vor dessen Tür gelaufen (vgl. POx 2656, 175 ff. mit 276 ff.), wobei er vielleicht eins der Schwerter in der Hand trug (vgl. POx 2656, 193 und Turner z. St.). Der Grund seiner Raserei kann nur der gewesen sein, daß sich unter den von Getas beim Nachbarn deponierten Schwertern auch das von Thrasonides erbeutete Schwert des totgeglaubten Demeas-Sohnes und Krateia-Bruders befand, das schon den Haß des Mädchens gegen den vermeintlichen Mörder heraufbeschworen hatte³⁵⁸.

So läßt sich zwar anhand dieser verstreuten Stellen gut zeigen, daß in dieser Komödie eine *σπάθη* oder mehrere *σπάθαι* (F 12, POx 178, 182?, 276) im Ver-

354 s. o. S. 32

355 s. o. S. 26 f.

356 Die poetische Gerechtigkeit in der neuen Komödie, Diss. Mainz, Speyer 1958, 22

357 Über die Handlung des *Misumenos*, RhM 109, 1966, 97 - 108, 100

358 Vgl. Merkelbach aaO 102

lauf der Handlung eine Rolle spielten, die man etwa mit der des „Falken“ in einer Novelle vergleichen könnte, und daß eins der Schwerter vermutlich bei der Wiedererkennung des totegeglaubten Bruders als *γνώρισμα* diene, aber es erschiene uns zwecklos, rekonstruieren zu wollen, wie Menander in der Exposition die *σπάθη*-Verwicklungen im einzelnen motivierte. Ebenso muß offenbleiben, ob der Gesinungswandel der Krateia ausdrücklich motiviert wurde – etwa durch einen Hinweis des Prologgottes³⁵⁹ –, oder ob es nur eine Reihe von Andeutungen gab, auf deren drei Kraus aufmerksam gemacht hat³⁶⁰ (F 3; POx 2656, 208, 249).

2.3.3.2. Zu den Inkongruenzen in den römischen Bearbeitungen

Es ist allgemein bekannt, daß es sowohl bei Plautus als auch bei Terenz vorkommt, daß eine einzelne Handlungslinie begonnen, aber später nicht weitergeführt wird, d. h. was zunächst wie die Motivierung eines späteren Handlungsmomentes aussieht, erweist sich bald darauf als „blinder Alarm“. Es gibt ganz simple Fälle, z. B.: in der Szene A verläßt jemand mit einer bestimmten Absicht die Bühne und geht nach draußen, in Szene B betritt er sie wieder, diesmal aus dem Hause kommend, und erwähnt mit keiner Silbe seine früher geäußerte Absicht. Es gibt aber auch dramaturgisch bedeutsamere Fälle von Motivänderung und Umbiegen der Handlung, die für den Zuschauer unerwartet kommen. Die Analytiker haben solche Inkongruenzen in den lateinischen Komödien als Folge der Überarbeitung und dramaturgischen Umgestaltung, also der „Kontamination“ der griechischen Originale, angesehen.

Seit Wolf Hartmut Friedrichs Untersuchungen zu Plautus³⁶¹ hat jedoch in der Komödienforschung eine Theorie Verbreitung gefunden, nach der es schon in der Struktur der griechischen Originale offene Widersprüche gegeben haben soll, dergestalt, daß schon dort Motive der früheren Handlung später fallengelassen bzw. spätere Handlungsmomente früher nicht motiviert worden sein sollen³⁶². Heinrich Marti, der sich in seinen „Untersuchungen zur dramatischen Technik bei Plautus und Terenz“³⁶³ dieser Theorie im großen und ganzen anschließt, versucht nun, die kleinen Widersprüche als dramaturgisch belanglose Nachlässigkeiten des Dramatikers hinzustellen, die man in der gesamten Weltliteratur finde, so auch bei Plautus und Terenz und „wohl auch“ in der Nea³⁶⁴, größeren Inkon-

359 s. o. S. 60

360 Zu Menanders Misumenos, RhM 114, 1971, 1 - 27, 25 f.

361 Euripides und Diphilos, München 1953

362 Friedrichs Schüler A. Theuerkauf findet, daß auch „im Dyskolos nicht alles durchmotiviert“ sei (Menanders Dyskolos als Bühnenspiel und Dichtung, Diss. Göttingen 1960, 8), jedoch bezieht er alle Belege für diese These, die er in dem Kapitel „Unvollständige Motive“ (73 - 77) aufführt, ausnahmslos aus dem fünften Akt, dessen Motivationen, wie wir noch sehen werden, und wie Theuerkauf selbst andeutet, eigenen Gesetzen unterliegen. Dagegen stellt er im Zusammenhang mit der Motivierung des Knemon-Unfalls (s. o. S. 27) fest: „Lückellos reiht sich Glied an Glied der Kausalkette.“ (67)

363 Diss. Zürich, Winterthur 1959

364 aa0 9

gruenzen dagegen bemüht er sich einen Sinn zu geben – den eines Bühneneffektes etwa – und sie dadurch gewissermaßen von ihrer Widersprüchlichkeit zu befreien.

Als weniger bedeutenden Widerspruch bezeichnet er z. B. ³⁶⁵, daß Simo in der Exposition der *Andria* von der „unica gnata“ des Chremes spreche (100), und später noch einmal (540); statt also die Wiedererkennung der zweiten Tochter des Chremes, Pasibule-Glycerium, frühzeitig vorzubereiten, etwa durch den Hinweis, daß Chremes einmal zwei Töchter *hatte*, erzeuge Terenz zunächst sogar ein falsches Bild. Terenz, ja, aber auch schon Menander? Doch wohl nicht, denn in der *Ανδρία* trat nach dem „Simo“-Monolog (dem ungefähr An. 48 - 167 entspricht) der Prologgott auf³⁶⁶, der „Simos“ Erwähnung der „einzigen Tochter“ („100“) durch eine Darlegung der Familiengeschichte des „Chremes“ korrigierte und dadurch ermöglichte, daß der Zuschauer die zweite Erwähnung der „einzigen Tochter“ („540“) als bewußte Ironie des Dichters verstehen konnte. Oder: ³⁶⁷Bacch. 348 geht Nicobulus zum forum, um dort seinen Sohn zu treffen, 530 erfahren wir plötzlich von Mnesilochus, daß das Treffen stattgefunden hat – wo, wird nicht gesagt –, und 770 spaziert der Alte zur Haustür heraus. Ein glücklicher Zufall hat uns nun ausgerechnet die Szene des menandreischen Originals, des Δις ἐξαι., beschert, in der Demeas, „wie es sich gehört“, von der ἀγορά wieder zurückkehrt und Sostratos dann vor seinem Hause trifft (POx nondum numer., 31 ff.). Wieder läßt sich das „Sancho-Pansa-Prinzip“³⁶⁸ auf Menander nicht anwenden. Dieser Dramatiker „ist nicht gefesselt in den starren Gesetzen einer idealischen Vollkommenheit und folgt ohne Pedanterie einer elastischen, freien Theaterpraxis“, soweit hat Theuerkauf³⁶⁹ schon recht, aber trotzdem wird bei Menander nun einmal kein Handlungsfaden stillschweigend abgeschnitten: wenn bei ihm in Szene A jemand mit einer bestimmten Absicht die Bühne verläßt, dann kehrt derjenige mit Sicherheit in Szene B mit einer Vollzugs- oder Mißerfolgsmeldung zurück, und dabei betritt er die Bühne genau an der Stelle wieder, an der er sie verlassen hat, damit die Vorstellung des Zuschauers vom hinterszenischen Raum nicht in Verwirrung gebracht wird.

Freilich weist Marti mit Recht auf Fälle hin, wo eine großartige Intrige von einem anderen Handlungsstrang, etwa einer Wiedererkennungshandlung, durchkreuzt wird³⁷⁰ – jüngstes Beispiel für Menander ist die *Ἀσπίς*³⁷¹ –, aber weder fehlt bei Menander dem neuen Handlungsstrang, der den alten überlagert, die Motivierung, noch sind alle Beispiele, die Marti unter den Rubriken „Widersprüche infolge Motiv-Doppelung“³⁷² und „Motiv-Vereinzelung“³⁷³ anführt, sinnvoll in der Hand-

365 aa0 15

366 s. o. S. 71 ff. und 86 f.

367 aa0 10

368 Vgl. Marti 7 f., wo die bekannte Inkongruenz des Don Quijote als Kronzeuge angeführt wird.

369 aa0 8

370 aa0 59

371 s. o. S. 30 f. und 34

372 aa0 17 - 72

373 aa0 73 - 118

lung begründet, vielmehr dürfte hier meistens eine Änderung des lateinischen Bearbeiters verantwortlich zu machen sein.

Noch ein Beispiel: Marti zählt eine Reihe von Szenen auf, „die eine brüske Absichtsänderung enthalten, wobei der Dichter ganz oder teilweise auf eine Motivierung verzichtet“³⁷⁴. Dazu rechnet er Aul. „II 1“, den Dialog Eunomia- Megadorus, in dem die Matrone ihren Bruder eine ganze Weile ohne Erfolg dazu zu überreden versucht, eine Frau zu nehmen, bis dieser auf einmal ganz unerwartet den Wunsch äußert, die Tochter des Euclio zu freien. „Tiefer motiviert wird dies nicht“³⁷⁵, kommentiert Marti; für ihn ist ein solches „Verfahren..nur technisch bedingt: es soll ein bestimmter Handlungs- oder Szenenablauf bequem ermöglicht werden“³⁷⁶. Den eindeutigen Vorverweis des Lar auf dieses Handlungsmoment – „ego hodie *faciam* ut hic senex.. / sibi uxorem poscat“ (31 f.) – scheint Marti nicht ernst zu nehmen: was aber würde den spontanen Entschluß des Megadorus besser erklären als eine plötzliche göttliche Eingebung, noch dazu wenn die Gottheit persönlich den Zuschauern erklärt, selbst den Megadorus zu diesem Entschluß bringen zu wollen? Gewiß, von Menander würden wir erwarten, daß er an dieser Stelle seinen Zuschauern den göttlichen Vorverweis durch eine Anspielung nochmals in die Erinnerung rief – wir werden solche Anspielungen bei der Besprechung des Verhältnisses von Prologgott und Handlung vor allem im *Δύσκ.* mehrfach finden³⁷⁷ –, aber es könnte ja sein, daß Plautus in seiner Übertragung einen solchen Hinweis – sei es bewußt, sei es aus Unachtsamkeit – unterdrückte; man könnte sich vorstellen, daß der „Megadorus“ des Originals *πρὸς τῆς Ἑστίας* oder dergleichen rief³⁷⁸. Jedenfalls ist die „brüske Absichtsänderung“ des Megadorus durch den göttlichen Vorverweis bestens motiviert.

Niemals darf man m. E. davon ausgehen, daß fehlende Motivierung bzw. Ursachen ohne Wirkungen in der lateinischen Bearbeitung einer griechischen Komödie normal, theatermäßig und z. T. sogar gewollt sind, so daß man sie auch für das Original voraussetzen kann. Welche Effekte Plautus mit seiner teilweise recht unbekümmerten Handlungsführung auch immer bei seinem römischen Publikum erreicht haben mag – die hellenischen Zuschauer waren von Menander³⁷⁹ ein hohes Maß an Sorgfalt in der Motivierung und Vorbereitung der Handlung gewohnt; das Lob, das die Anekdote (T 11) der Kunst seiner *οικονομία* zollt, sehen wir wenigstens durch die Szenen, die wir von diesem Dramatiker besitzen, gerechtfertigt. Die anhand der römischen Bearbeitungen seiner Stücke angestellte Überlegung, wie wohl bei Menander die Kausalreihe aussah, dürfte zwar in dem einen

374 aa0 34

375 aa0 36

376 aa0 34

377 s. u. S. 105 f.

378 ...wenn der Gott der Schatzkomödie so hieß – s. o. S. 44 A. 139; *πρὸς τῆς Ἑστίας*: Fab. Inc. Cair., 64; PDidot a, 39; PHeidelb. 184, fr. 11, 11

379 Möglich, daß Diphilos und Philemon nicht so sorgfältig waren – aber wer will das mit Sicherheit behaupten, solange wir Stücke der beiden nur aus plautinischen Bearbeitungen kennen.

oder anderen Fall zu einigermaßen wahrscheinlichen Ergebnissen führen³⁸⁰, wäre aber für eine Untersuchung, die eine möglichst konkrete Darstellung menandreischer Motivierungstechnik geben will, nur von sekundärer Bedeutung.

2.3.3.3. Das Verhältnis von Prologott und Handlung

Seit der Entdeckung des *Δύσκ.* streitet man darum, ob die göttlichen Vorverweise und die Verheißungen göttlicher Einmischung in menschliches Handeln, wie wir sie *Ἀσπίς* 112f. und 143 ff., *Δύσκ.* 38 f., *Περικειρομ.* 45 f. und Aul. (= „Schatzkom.“) 26 und 31 (vgl. Rudens 67 ff.) vorfinden, wörtlich zu verstehen sind, oder ob der Komödiendichter sie als reine Spielerei verstand, als reizvolle Einkleidung der rein technisch bedingten Aufgabe, dem Zuschauer einen Ausblick auf den Schluß des Dramas zu geben. In der *Δύσκ.*-Interpretation bewegen sich die Meinungen zwischen zwei Extremen, vertreten von Penelope Photiades, die das Drama als religiöses Lehrstück von Belohnung und Bestrafung durch Pan deutet³⁸¹, und Walther Kraus, der in allen Hinweisen auf göttlichen Einfluß im *Δύσκ.* unverbindliche Topoi sieht, da ein Gott nicht nötig sei, um einen jungen Mann wie Sostratos verliebt zu machen³⁸². Der textliche Befund spricht freilich gegen Kraus. Pan hatte 36 ff. gesagt, die Tochter Knemons habe dadurch, daß sie ihn und die Nymphen stets fromm verehrt habe (*Νύμφας κολακεύουσ'*), sich die besondere Fürsorge der Gottheiten verdient, weshalb Pan einen Jüngling aus der Stadt, wie er sagt, „dazu bringt“ (*ποῶ* 44), sich in das Mädchen zu verlieben. Als nun der Genannte in der nächsten Szene auftritt, sagt sein Begleiter (50 f.): „Was sagst du? Du sahst hier ein freies Mädchen, wie sie die benachbarten Nymphen bekränzte (*Νύμφας στεφανοῖ*) und verliebst dich auf der Stelle in sie?“ Deutlicher kann es der Dichter den Zuschauern nicht machen, daß in dieser Komödie der Hirten- und Liebesgott Pan und seine Helferinnen einem reichen Städter den Keim zu der außergewöhnlichen Liebe zu einem armen Bauernmädchen in die Seele gelegt haben; wie zur Bestätigung beschwört Sostratos in einer späteren Szene bei Pan und den Nymphen seine Liebe (308 ff.).

Damit aber nicht genug – der Gott erscheint sogar der Mutter des jungen Mannes im Traum und zitiert sie und eine Opfergesellschaft zu seinem Heiligtum, eine Maßnahme, die wichtige Folgen für den weiteren Verlauf des Geschehens zeitigt. Neben diesen drei besonders auffälligen Rückbezügen auf Pans Vorverweis finden sich, über das ganze Stück verstreut, noch weitere dreizehn Stellen solcher Art, die Walter

380 Ludwig, Von Terenz zu Menander, Phil. 103, 1959, I - 38, 23, nennt ein Beispiel aus dem Eun. Er geht davon aus, daß schon im Original mit dem Wunsch der Chrysis, durch ihre Bemühungen um die Angehörigen der „Pamphila“ „amici“, d. h. einen *προστάτης* zu gewinnen ein wichtiger Handlungsimpuls gegeben war, und schreibt dazu: „Das Patronus-Motiv ist mit dem Handlungskern des Eunuchos gegeben. Seine Verwendung an markanten Punkten der Handlung“ (147 ff., 770, 887) „mit dem Zweck, durch weitreichende Bezüge die Struktur des Handlungsverlaufes zu erhellen, wirkt menandreisch.“

381 Pan's Prologue to the *Dyskolos* of Menander, G & R II, 1958, 108 ff.

382 Rez. Schäfer, *Gnomon* 40, 1968, 337 - 346, 338

Ludwig zusammengestellt hat³⁸³, und wer sie mit offenen Augen liest, hat, wie Schäfer mit Recht betont, „kein Recht, aus irgendeiner vorgefaßten Meinung oder aus sonst einem Grunde nicht ernst zu nehmen, was der Dichter ausdrücklich sagt und zudem durch gegenseitige Bezugnahme und Übereinstimmung verschiedener Stellen als seine wirkliche Absicht zu erkennen gibt“³⁸⁴. Der Verfasser dieser Arbeit hat den Δύσκ. mehreren unbefangenen, mit der philologischen Kontroverse nicht vertrauten Lesern in die Hand gegeben, und stets war das Bezugssystem von Pan-Stellen ganz besonders aufgefallen, stets empfand man die Mithilfe des lustigen Gottes bei der Liebesromanze als einen großen Reiz des Stückes.

Wie verhält es sich nun aber mit der dichterischen Intention, die sich hinter diesen Andeutungen verbirgt? Sollen wir Mme. Photiades wirklich glauben, daß ein Lustspiieldichter sozusagen die Bühne zur Kanzel gemacht und mit erhobenem Zeigefinger auf göttliches Wirken aufmerksam gemacht hat? Diesen Eindruck gewinnt man allerdings ganz und gar nicht, im Gegenteil, die Atmosphäre des Stückes wirkt betont heiter, und vor allem: der Gott unterstützt zwar eine Liebesromanze, aber als Bestrafer des Menschenfeindes bezeichnet er sich mit keiner Silbe.

Betrachten wir folgende Stelle: Der Misanthrop ist in den Brunnen gefallen, und der Koch Sikon zieht in einem Monolog daraus die Moral ad spectatores: *εἰσὶν θεοί* – „es gibt noch Götter!“ (639). Man könnte auf den ersten Blick meinen, an dieser Stelle wolle der Dichter uns sagen, die Götter hätten tatsächlich der Misanthropie Knemons einen Denkartel verpaßt – aber wie bei allen anspruchsvoll klingenden dicta Menandri darf man auch hier auf keinen Fall außer acht lassen, wem die großartigen Worte in den Mund gelegt sind (man denke nur an „homo sum...“³⁸⁵). Der empörte Moralist ist ein rüpelhafter, geschwätziger, eingebildeter Komödienkoch, für den das Mißgeschick, das er als Strafe der Götter ansieht, Knemon nur deshalb widerfahren ist, weil dieser wider die heilige Kochkunst gefrevelt hat: *οὐδὲ εἰς μάγειρον ἀδικήσας ἀθῶως διέφυγεν* (645), allenfalls mit einem kleinen *τραπεζοποιός* könne man das machen! Niemand wird angesichts dieser Worte im Ernst glauben, daß Sikons Hinweis auf die göttliche Gerechtigkeit einen tiefen Sinn habe wie etwa: *Ζεῦ πάτερ, ἥ ῥα ἔτ' ἔστε θεοὶ κατὰ μακρόν Ὀλυμπον, / εἰ ἐτεὸν μνηστῆρες ἀτάσθαλον ὕβρυν ἔτεισαν*. (ω 351) oder: *οὐδὲν τούτων ὃ τι μὴ Ζεύς*. (S. Τραχ. 1278), vielmehr werden hier ganz deutlich Betrachtungen über Schuld und Sühne oder ähnliche Reflexionen parodiert, wie sie in der Tragödie der Chor zu äußern pflegt, wenn er, allein auf der Bühne stehend, im Palast eine Greuelthat im Entstehen weiß und schon die Schreie des Opfers hört; auch Sikon befindet sich allein auf der Bühne, Knemon liegt hinter der Szene im

383 Die plautinische Cistellaria und das Verhältnis von Gott und Handlung bei Menander, Entr. s. l'Ant. Cl. 16, 1970, 43 - 110, 86; wir betrachten als Rückverweise: 50 f., 197, 203, 225 f., 309 ff., 346 f., 407 ff., 444 f., 543 ff., 571 f., 601, 639 f., 666 ff., 736, 861 ff.

384 Schäfer aa0 32

385 s. o. S. 70; vgl. auch F 111 *ὅν οἱ θεοὶ φιλοῦσιν...* und in welchem Zusammenhang Syros diese Gnome im *Δίς εξαπ.* sprach (vgl. Bacch. 799 ff.), dazu Theuerkauf aa0 8

Brunnen und man hört während des Sikon-Monologes die Angstrufe des Mädchens aus dem Hause.³⁸⁶

Von einer solchen Deutung dieser Szene her tut sich leicht ein Weg zum Verständnis des ganzen Verhältnisses von Prologott und Handlung bei Menander auf, das wir uns gar nicht anders als eine Parodie denken können. In der Tragödie, so wird man wohl zugeben, geht es trotz der Verfremdung des Geschehens in die heroische Sphäre insofern „wirklichkeitsnäher“ zu als in der sogenannten bürgerlichen Komödie, als das meist unerwartete, vom Leid wesentlich geprägte Schicksal, das dort die Menschen trifft, dem Alltag des Lebens bei weitem eher entspricht als das ungebrochene Glück, das niemals ausbleibende Happy End, das den Gestalten der komischen Bühne widerfährt. Da läuft alles wie am Schnürchen, da geht jede Rechnung auf, da tun sich als Hindernisse allenfalls ein paar Verwechslungen, ein paar harmlose Katzbalgereien auf, und am Ende geschieht doch immer wieder das schier Unglaubliche, daß der Jüngling, gegen den sich eine ganze Welt verschworen hatte, sein Mädels kriegt. „So verführen uns die Lustspiele, die wir immer wiederholen sehen, zu solchen Einbildungen, die mit dem Gange der Welt nicht zusammentreffen.“ sagt der Graf in den Wahlverwandtschaften (I, 10). Gerade diese „Einbildungen“ verlangt jedoch das Komödienpublikum, es will, wenn es in ein heiteres Drama geht, daß ihm diese vergnügte, heile Welt vorgegaukelt wird, die er aus der Realität nur allzuwenig kennt.

Es gehört nun zum Wesen der Tragödie, die sich mit der oft unbegreiflichen Willkür des Schicksals auseinandersetzt, daß sie immer wieder fragt, welche Rolle die Götter bei den Geschicken der Menschen spielen, und dann, je nach Sujet, eine Antwort gibt, in den Chorliedern, den Reden der handelnden Personen, unter denen zuweilen die Götter selbst auftreten. Was hat es dagegen aber für einen Sinn, eine Welt nach ihrer göttlichen Ordnung zu hinterfragen, in der es ohnehin ideal zugeht, in der dem Menschen alles gelingt und in der ihm kein Unglück widerfährt, über dessen Ungerechtigkeit er sich bei den Göttern beklagen könnte? Hier herrscht vielmehr uneingeschränkt die „poetische Gerechtigkeit“, ein vom Dichter eingesetztes Prinzip, das nur auf der Bühne, aber nicht in der Wirklichkeit gültig ist. Wenn sich aber jetzt dennoch ein Gott obendrein für die Wunschwelt der Komödie stark macht, wenn der Eindruck erzeugt wird, als meine es die Gottheit grundsätzlich gut mit den Menschen, sei nur dazu da, verzogenen Jüngelchen ihre Geliebte gegen den Willen ihrer Väter zuzuführen und dabei noch dafür zu sorgen, daß aus einer Hetäre oder Sklavin plötzlich eine Freie von edler

386 Webster StM 229 und Handley, Komm. Dysk., London 1965, 243 haben auf die strukturelle Ähnlichkeit der Szenen 620 ff. mit E. 'Hp. 875 ff. hingewiesen. Die Tragödienszenarie folgt wiederum einem konventionellen Muster, das ausführlich K. Matthiessen, Elektra, Taurische Iphigenie, Helena, Göttingen 1964, 144 ff., beschreibt. Man vergleiche die Szenenfolge: I der Chor singt und hört Amphitryons Wehrufe – Sikon spricht seinen Monolog und hört den Schrei der κόρη, II der Bote berichtet über τὰ ἐνδον – Sostratos berichtet über τὰ ἐνδον, beide in einer längeren Rhesis, III „Ecce“: Herakles auf dem Ekkyklema sichtbar – Knemon wird mit dem Ekkyklema herausgerollt (vgl. 758). Ob die Zuschauer es merkten oder nicht – hier parodiert Menander in mehrfacher Hinsicht die Tragödie.

Herkunft wird, Familien zusammenzuführen, die in aller Herren Länder verstreut waren, alte geizige, menschenfeindliche Käuze zu zausen, dabei aber beileibe niemandem ernstlich weh zu tun, und wenn dabei noch die fast schon banale Motivation vorgeschützt wird, es gehe dem Gott eigentlich nur darum, ein braves Mägdlein für seine Frömmigkeit zu belohnen, dann ist das doch doppelte Ironie: nicht nur die komplizierte Welt der Tragödie wird auf der komischen Bühne entproblematisiert, sondern es müssen auch noch die Götter in die Maske der lustigen Person schlüpfen und so tun, als sorgten sie immer dafür, daß alles gut ausgeht. Das ist doch weder ernst gemeinte Bühnentheologie noch rein technisch begründete, unverbindliche Topik, sondern eine höchst reizvolle Art von Komödienhumor, jene höhere Heiterkeit, die Menander von der Alten Komödie und ihren derben Götterburlesken unterscheidet.

Man mag einwenden, daß Menanders Menschen doch durchaus ohne göttliche *βοήθεια* zu selbständigen Entscheidungen und Taten fähig sind, und als besonders schlagendes Beispiel den Charisios der *'Επιτρέπ.* anführen³⁸⁷, der, noch bevor er erkannt hat, daß er einst beim Artemisfest in der Dunkelheit seine zukünftige Frau geschwängert hat, von selbst zu der Einsicht kommt, daß ein von ihm gezeugtes uneheliches Kind ein mindestens ebenso großes Unrecht ist wie der „Bastard“, um dessentwillen er seine Frau verschmäht hatte, und nun reumütig zu ihr zurückkehren will. Wir wollen einmal davon absehen, daß der Reumütige ja immerhin von einer Art Denkkettel spricht, den ihm die Gottheit (*τὸ δαιμόνιον*) verpaßt hat (591 f., vgl. 606 f.³⁸⁸), denn wegen des schlechten Überlieferungszustandes der Komödie können wir nicht mit Gewißheit sagen, ob wir es hier mit einer versteckten Anspielung auf einen entsprechenden Vorverweis des Prologgottes zu tun haben. Dennoch bleibt folgendes zu bedenken: wir wollen keinesfalls behaupten, daß Menanders Menschen handlungsunfähige Marionetten am Gängelband der Gottheit sind, im Gegenteil, ihre persönlichen Entscheidungen und Handlungen und die oft verwickelten Folgen, die daraus entstehen, sind ja der Gegenstand der dramatischen Dichtung, aber einige nicht unwesentliche Korrekturen an den Folgen, die aus den Handlungen der Menschen entstehen, behält der Komödientext sich vor, denn sonst würde trotz aller edelmütigen Entscheidungen am Ende Unheil nicht immer zu vermeiden und die Wahrung des obersten Gesetzes der Komödie, der poetischen Gerechtigkeit, nicht gewährleistet sein. Man vergesse doch nicht, daß der Zuschauer aufgrund der vom Prologgott gegebenen Informationen die Zusammenhänge kennt und zwei Szenen vor Charisios' Auftritt die alle Schwierigkeiten beseitigende Wiedererkennung zwischen Pamphile und Habroton gesehen hat - was wird er, was wird der nachdenkliche Leser, der doch gewissermaßen „voreingenommen“ ist, jetzt sagen, wenn Charisios spät, aber doch, seinen vernünftigen Entschluß fast? Charisios, könnte man sagen, ist dank

387 Vgl. Schadewaldt, *Hermes* 66, 1931, 28; Walzer, *Hermes* 70, 1935, 202; W. Kraus, *Menanders Humanität*, *Wiener Humanistische Blätter* 13, 1971, 7 - 24 („Das Geschehen ist im wesentlichen rein aus dem Menschlichen motiviert.“, 9), 15 f., 24

388 s. u. S. 141 mit A. 63

der mit göttlicher Hilfe herbeigeführten Wiedererkennung³⁸⁹ ohnehin schon gut davongekommen, um so besser, wenn er dabei noch eigene Vernunft zeigt – aber wie lange würde wohl diese Vernunft ohne das göttliche Eingreifen vorhalten, wie dauerhaft wären gute Vorsätze, die angesichts der eben beobachteten heroischen Haltung der Gattin ebenso übereilt und hitzig gefaßt wurden wie damals angesichts der Schande der Entschluß, sich von ihr zu trennen? Es ist in Hellas nun einmal Brauch, daß man einem Mann voreheliche Liebesaffären bereitwillig nachsieht, während dasselbe Verhalten bei Frauen als unverzeihlich angesehen wird, und wenn wieder eine gewisse Zeit verstrichen ist, wird auch Herr Charisios sich dem „on dit“ nicht entziehen können³⁹⁰.

Die Möglichkeiten und Grenzen menschlicher Entscheidungs- und Handlungsfreiheit lassen sich vor dem humorigen Hintergrund der sicheren Hilfe einer wohlmeinenden Komödiengottheit ebensogut demonstrieren wie auf „realistische“ Weise, denn eine „ridendo“ gesagte Wahrheit ist ja darum nicht weniger eine Wahrheit.

An den vom Dichter intendierten Beziehungen zwischen Prologgott und Handlung, einer – wenn auch mehr ironisch gemeinten – „göttlichen Motivierung“ der Handlung, sollte man also bezüglich des Δύσκ. nicht zweifeln. Auch daß der Hausgott (‘Εοτία’) in der dem Δύσκ. so verwandten „Schatzkomödie“ wirklich regen Anteil an der von ihm versprochenen Belohnung der κόρη nahm, wird man nicht leugnen können, selbst wenn sich in der plautinischen Übertragung nur ein einziger Rückverweis findet (386 f.), während ein solcher z. B. in der Megadorus-Eunomia-Szene, wie wir gesehen haben³⁹¹, fehlt, und selbst wenn das Problem des zweiten Vorverweises (Aul. 25 f.) auch durch Ludwig noch nicht restlos gelöst ist³⁹². Vom Heros des gleichnamigen Stückes wird man sich schon deshalb ein Mitwirken bei der Lösung des Knotens erwarten, weil er der Komödie ihren Titel gegeben hat; zur unbekannten eleusinischen Gottheit des Σκ. wurde bereits einiges gesagt³⁹³.

Lloyd-Jones hat gezeigt, daß Tyche in Menanders Ασπίς nicht eine Personifikation des blinden Zufalls ist, sondern im „klassischen Sinne“ – er verweist auf S. Ιχν. 73: θεός Τύχη [καί] δαίμων ἰθυνηήριε – eine wirkende Gottheit³⁹⁴. Die

389 s. u. S. 141

390 Vgl. Wilamowitz, Schiedsgericht 126

391 s. o. S. 104

392 Vgl. Ludwig, Aulularia-Probleme, Phil. 105, 1961, 44-71. 247-262, 52 ff.; die Kritik bei Schäfer aa0 98 ff. und wieder Ludwig, Entr. s. l'Ant. Cl. 16, 1970, 71 ff. Der zweite Vorverweis lautet: „feci thesaurum ut hic reperiret Euclio, quo illam facilius nuptum, si vellet, daret.“ Ludwig geht davon aus, daß der Filz natürlich *nicht will*. Entscheidender Handlungsimpuls, der diesem „Nicht-Wollen“ ein Hindernis in den Weg legt, ist der Diebstahl des Schatzes. Zu diesem aber verhilft bei Plautus nicht der Lar, sondern Apollo, Fides und Silvanus. Die Vorstellung, daß drei andere Götter dem Prologgott hier „Amtshilfe“ leisteten, ist m. E. etwas schief. Man müßte eben wissen, welche Möglichkeiten der Gott im Original hatte.

393 s. o. S. 42 f.

394 Menander's Aspis, GRBS 12, 1971, 175-195, 194 f.

Prologgöttin sagt ja auch selbst von sich, sie sei πάντων κυρία/ τούτων βραβεῦσαι καὶ διοικῆσαι. Da sie verheißt, Smikrines werde am Ende des Stückes geprellt werden, ist es eine vom Dichter beabsichtigte Ironie, wenn Daos zwei Szenen nach ihrer Prologrhesis, nachdem er von den ruchlosen Absichten des Alten erfahren hat, ausruft: „O Tyche, was für einem neuen Herrn,/ nach einem so ganz andern, hast du vor,/ mich auszuliefern? Womit habe ich/ mich gegen dich denn gar so schlimm vergangen?“ (213 ff.)³⁹⁵. Der Zuschauer weiß es besser: gerade das hat Tyche eben *nicht* vor. Ebenso gewinnt der alte, jedem Griechen aus Tragödie und Lyrik wohlbekannte „Carpe-diem“-Topos, den Daos als Epilog des ersten Aktes spricht – τὸ τῆς τύχης/ ἄδελον· εὐφραίνεισθ' ὃν ἂν ἔξεστω χρόνον – vor dem Hintergrund der Tyche-Verheißung einen ironischen Anstrich. Schließlich ist es für eine Würdigung der Szene, in der Daos dem Smikrines den angeblich nahen Tod des Chairestratos mit einer Reihe von τύχη-Zitaten aus bekannten klassischen Tragödien meldet (404 ff.), nicht unwichtig, daß Tyche die Prologgottheit dieses Stückes ist.

Wie steht es nun aber mit den anderen Prologgöttern, die keine wirklichen Götter, sondern vom Dichter erfundene Personifikationen einer bestimmten göttlichen Funktion oder einfach nur einer bestimmten seelischen Regung des Menschen sind? Soll man analog zum Δύσκ. annehmen, daß eine Göttin „Unwissenheit“ eine Wiedererkennung herbeiführen half, eine Gottheit „Furcht“ dazu beitrug, daß am Ende des Stückes, in dem sie auftrat, die gewünschte Hochzeit zustandekam? Ludwig hat in seinem schon mehrfach erwähnten Vortrag über das Verhältnis von Gott und Handlung bei Menander³⁹⁶ auch das nachzuweisen versucht. Er geht von den Συναριστ. aus: in deren römischer Bearbeitung gebe es eine Stelle, aus der unzweifelhaft hervorgehe, daß die Göttin „Hilfe“ tatsächlich dafür sorgte, daß es zur Wiedererkennung zwischen Plangon und ihrer Mutter kam, was dann die Hochzeit des Mädchens mit „Alcesimachus“ ermöglichte³⁹⁷. Als im IV. Akt die „cistella“ mit den γνωρίσματα augenblicksweise verlorengegangen zu sein scheint, ruft bei Plautus die nach der Schatulle suchende Sklavin aus: „nisi quid mi *opi* di dant, disperii, neque unde *auxilium* expetam habeo“, nachdem die Mutter, die die Sachen gerade eben vor ihrem Hause entdeckt hat, gesagt hatte: „quis deus obiecit hanc ante ostium nostrum?“ (Cist. 669 ff.).

Nun zur Göttin „Unwissenheit“: zugegeben, „Unwissenheit“ über die Herkunft der Glykera hat Polemon seiner Geliebten die Haare abschneiden und Moschion seine eigene Schwester begehren lassen, aber wie haben wir es uns vorzustellen, daß „Unwissenheit“ auch zu einem „Wissen“ verhilft, nämlich dazu, daß Glykera von ihren Verwandten wiedererkannt wird? Wir müssen uns an das halten, was die Göttin selbst sagt: sie habe Polemon in Zorn geraten lassen, wozu er von Natur aus gar nicht neige, ἀρχὴν δ' ἵνα λάβη/ μηνύσεως τὰ λοιπὰ und schließlich die ἀναγνώρισις zustandekomme. Ludwig zieht Vers 443 f. (im V. Akt) zum

395 Übers. Gaiser, *Der Schild oder Die Erbtöchter*, Zürich 1971

396 Entr. s. l'Ant. Cl. 16, 1970, 43 - 110

397 Ludwig aaO 67 f.

Vergleich heran³⁹⁸, wo Pataikos³⁹⁹ zu Polemon sagt: *νῦν μὲν γὰρ ἡμῶν γέγονεν ἄρ' ἡ [πραγμάτων/] ἀγαθῶν τὸ σὸν πάρωρον*, und sieht in diesen Versen mit Recht eine Bestätigung dafür, daß der Zornesausbruch den Anstoß zu den glücklichen Ereignissen des Dramas gab, genau wie Agnoia es verheißen hatte. Also „Unwissenheit“ verleitet die Menschen zu unüberlegten Handlungen, die ihrerseits eine Wiedererkennung herbeiführen⁴⁰⁰ – sollte Menander das Wirken der Gottheit in der *Περικειρομ.* so verstanden haben, dann scheint er hier doch wohl die Ironie auf die Spitze getrieben zu haben.

Vieles bleibt unsicher, besonders das Wirken der Prologgötter in den Stücken, deren Götterrrhesis wir nicht haben. Ganz gewiß geht Ludwigs Methode, in drei Komödien, wo jemand irgendwo „Gott sei Dank!“ ruft, auf einen entsprechenden göttlichen Vorverweis zu schließen⁴⁰¹, zu weit; man könnte in allen Stücken, die eine Götterrrhesis gehabt haben müssen, eine förmliche Jagt nach „bedeutungsvollen“ *θεός*-Stellen machen. Am ehesten lassen sich noch bei den *Ἐπιτρέπ.* diesbezügliche Vermutungen anstellen, aber damit wollen wir uns bei der Besprechung des fünften Aktes auseinandersetzen⁴⁰².

Wenn auch die Textlage eine verbindliche Antwort auf die Frage nach dem Sinn von Menanders Prologgöttern verhindert, so steht doch außer Zweifel, daß der Dichter durch die Vorverweise in der Exposition und die Rückbezüge während der folgenden Szenen ein für den Zuschauer gut sichtbares Bezugssystem schuf, das der dramatischen Struktur Geschlossenheit gibt. Ob hinter den Anspielungen auf göttliches Wirken „etwas steckt“ – m. E. ist das der Fall – oder nicht: dramaturgisch bedeutsam sind sie ohne Frage.

2.3.3.4. Zusammenfassung

Wie alle Dramatiker, so pflegt auch Menander spätere Ereignisse in der Exposition durch gezielte Charakterbilder und besondere Geschehnisse, deren Sinn dem Zuschauer zunächst nicht klar zu sein braucht, zu motivieren. Wie Menander dabei in den Komödien vorging, die uns nicht so gut erhalten sind wie die drei Bodmer-Komödien, war uns zu untersuchen unmöglich; immerhin konnten wir an einem Beispiel, dem *Μισοῦμ.*, zeigen, daß auch in den Bruchstücken gewisse Leitmotive und Bezugswörter eine Ahnung davon geben können, wie auch hier Menander gezielte Motivierung einerseits und Rückverweise während der szenischen Aktion andererseits aufeinander abzustimmen wußte.

Mangelnde Motivierung in Menanderkomödien, die wir nur in römischer Bearbeitung kennen, sollte nicht zu der Annahme verführen, schon im jeweiligen Original habe es Widersprüche gegeben, die man ja in den Dichtungen aller Völker

398 aa0 92 f.

399 Sandbach, Some passages in Menander, Proc. Camb. Phil. Soc. 193, 1967, 37 - 47, 40 f., zeigt, daß Glykera in der letzten Szene der *Περικειρομ.* wahrscheinlich persona muta war.

400 So interpretierte übrigens schon W. Süß, Zur Cistellaria des Plautus, RhM 84, 1935, 166 f.

401 aa0 93 ff.

402 s. u. S. 141

finde („...bonus dormitat Homerus“); näher liegt doch erst einmal, daß Überarbeitung und Kontamination unvermeidliche Widersprüche hervorriefen, die aber – so scheint es – nicht nur von den Bearbeitern selbst, sondern auch vom römischen Publikum in Kauf genommen wurden. Wir überprüften ein par Beispiele und kamen jedesmal zu dem Ergebnis, daß die entsprechende Stelle im Original anders bezogen gewesen sein müßte; im Falle von Bacch. 348/770 läßt sich das sogar mit Hilfe des neuen $\Delta\iota\varsigma\text{-}\epsilon\acute{\xi}\alpha\pi\text{-}$ Papyrus beweisen. Auch die in lateinischer Bearbeitung erhaltenen Menanderkomödien eignen sich also nicht für eine Analyse menandreischer Motivierungstechnik.

Schließlich befaßten wir uns mit dem Verhältnis von Prologgott und Handlung in Menanders Komödien, einer sinnreichen Beziehung von Vorverweisen der göttlichen Prologrthesis und Anspielungen auf göttliches Wirken während der Handlung; die, wenn auch anhand des geringen Textmaterials nicht endgültig zu deuten, so doch auf jeden Fall für die dramatische Struktur bedeutsam ist. Es wurde der Versuch unternommen, Menanders Verwendung einer „göttlichen Motivierung“ der Handlung als eine sehr reizvolle Form „doppelter Ironie“ zu deuten. Hier wird nicht nur das Gott-Mensch-Verhältnis der Tragödie parodiert, sondern hier wird darüber hinaus die Komödie auch dadurch noch „komischer“ gemacht, daß ein Gott zusätzlich für ein Happy-End verantwortlich gemacht wird, das ohnehin von der Gattung und dem Gesetz der poetischen Gerechtigkeit gefordert wird.

SZENENÜBERSICHT I:

*Eingänge*1. Ἀδελφοὶ β⁴⁰³

Monolog Lamprias (F 3; vgl. Ad. 26 - 80)

Dialog „Demea“-Lamprias (Don. 81, 2; F 528?; vgl. Ad. 80 - 140)

Monolog Lamprias (vgl. Ad. 141 - 154)

Prologrthesis unbekannter Gott (F 13?; vgl. Ad. 470 - 475)

2. Ἀνδρία

Monolog „Simo“ (Don. 10; 14; vgl. An. 48 - 167)

Prologrthesis unbekannter Gott (F 43?; vgl. An. 215 - 224)

3. Ἀπιστος

Monolog junger Ehemann 1 - 12

Dialog junger Ehemann-Dienerin 13 - 41... (17/18: Lü. ca. 12 - 17 V.)

...

(Prologrthesis unbekannter Gott)

4. Ἀσπίς

Monolog Daos 1 - 18

Dialog Smikrines-Daos 18 - 94

Monolog Smikrines 94 - 96

Prologrthesis Tyche 97 - 148

5. Αὐτὸν τιμωρούμενος

Dialog „Chremes“-„Menedemus“ (POx 2534; F 127 f.; vgl. Heaut. 53 - 167)

Monolog „Chremes“ (vgl. Heaut. 167 - 170)

Prologrthesis unbekannter Gott (vgl. Heaut. 269 f.)

6. Γεωργός

(?? Eröffnungsszene(n)??)

(Prolog?-)Rthesis junger Liebhaber (...1 - 21 + Quint. IO XI 3, 91)

7. Δίς ἐξαπατῶν

Dialog unbek. Person (Lydos? Hetäre A?) -

Moschos (P. IFAO 337)
Prologrthesis Moschos (vgl. Bacch. fr. VII L.)

8. Δύσκολος
Prologrthesis Pan 1 - 49

9. Ἐπὶ κληρός β
(?? Eröffnungsszene(n)??)
(Prolog?-)Rthesis alter Mann (F 152)

10. Ἐπιτρέποντες
Dialog Koch-Onesimos (F 1 - 5)
Prologrthesis unbekannter Gott

11. Εὐνοῦχος⁴⁰⁴
Dialog Chairestratos-Daos (F 161 f.; vgl. Eun. 46 - 80)

Dreigespräch Chrysis-Chair.-Daos (F 658?;
F 164?; vgl. Eun. 81 - 196)

Monolog Chrysis (oder hierher F 164?; vgl.
Eun. 197 - 206)

Prologrthesis unbekannter Gott (vgl. Eun.
110 - 115)

12. Ἡρώς
Dialog Getas-Daos 1 - 52...
Prologrthesis Heros (vgl. Hypothesis, Perso-
nenverz.)

13. Θαίς
(?? Eröffnungsszene(n)??)
Prologrthesis junger Liebhaber (F 185 f.)

14. Ἰμβριον
Dialog unbek. Person-Demeas (F 212)
...
(Prologrthesis)

15. Κόλαξ
(Prolog?-)Rthesis Pheidias (POx 409/2655,
1 - 14 ...)

16. Λευκαδία
(?? Eröffnungsszene(n)??)
(Prolog?-)Rthesis Priesterin (F 258 in an II;
F 261)

17. Μεσσηνία ἡ Ἀνατιθεμένη
(?? Eröffnungsszene(n)??)
Prologrthesis lustige Person (?) (F 268)

18. Μισοῦμενος
Monolog Thrasonides (P. IFAO, 1 - 15...)
Dialog Getas-Thrasonides (F 3, 9, 10, 11;
„10“ = „Ἡρώς“)

Prologrthesis unbekannter Gott (F 7)

19. Ξενολόγος
Prologrthesis unbek. Gott (F 294)

20. Περιχειρομένη
(Eröffnungsszenen mit Polemon, Glykera,
Sosias)
Prologrthesis Agnoia (...1 - 51)

21. Περωνία
Dialog Laches-Ehefrau (vgl. Don 10; 14; An.
26 - 171)

...
(Prologrthesis unbekannter Gott)

22. Σαμία
Prologrthesis Moschion ..1 - 57.. (29/30: Lü.
ca. 22 V.)

23. Σικυνώνιος
Prologrthesis unbek. eleus. Gott ..1 - 29 (?)
(19/20: Lü. ca. 7 - 15 V.)

24. Συναριστώσαι
Dreigespr. Plangon-Pythias-Philainis (F 385,
389, 382, 391; vgl. Cist. 1 - 116)
Dialog Pythias-Philainis (vgl. Cist. 117 - 119)
Monolog Philainis (vgl. Cist. 120 - 148)
Prologrthesis Boetheia (F 387?; vgl. Cist.
149 - 202)

25. Φάσμα
Eröffnungsszene(n), darunter viell. Monolog
Pheidias (vgl. F 656)
Dialog Sklave-Pheidias „26 - 56“..
Dialog Pheidias-Stiefmutter (?) „1 - 8“
Prologrthesis unbekannte Göttin „9 - 25“ ..

26. Ψευδηρακλής
(Eröffnungsszene(n) mit zwei Schwestern)
Prologrthesis (F 453)

27. F 722
Dialog Herr-Diener
...
(Prologrthesis)

28. Papyrus Didot b
(?? Eröffnungsszenen??)
(Prolog?-)Rthesis junger Mann 1 - 15..

29. „Schatzkomödie“
Prologrthesis Hausgott (Ἑστία?) (vgl. Aul.
1 - 39)

404 Im I. Akt folgten dann noch: Dialog Chairestratos-Daos (vgl. Eun. 207 - 224) Monolog Daos mit Chorankündigung (vgl. Eun. 224 - 227)

3. ZUM PROBLEM DER AKTEINTEILUNG

Diese Untersuchung zur dramatischen Technik Menanders ging aus von der Frage nach der Bedeutung der fünf Akte für die *οικονομία* eines Dramas¹. Da eine entwicklungsgeschichtliche Erklärung der konventionellen Fünffzahl aus Mangel an Textmaterial nicht möglich ist², wandten wir uns der Methode zu, die Funktion eines jeden der fünf Handlungsabschnitte innerhalb des gesamten Handlungsgefüges zu bestimmen. Es ließ sich hier sehr einfach an die bestehenden Fünf-Akte-Theorien anknüpfen, und zwar bot sich ein Einstieg in die Problematik besonders bei der auffälligen Tatsache, daß diese Theorien zwar unterschiedliche Definitionen für Akt II - V, dafür aber nahezu einheitlich dieselbe Definition des ersten Aktes geben: der erste Akt sei die „Exposition“ des Dramas³.

Wir begannen unsere Analyse der menandreischen Komödie daher mit einer Untersuchung zur Exposition (2.) und kamen zu dem Ergebnis: bei Menander ist die Exposition kein szenisch fest umrissenes, von der „eigentlichen Handlung“ abgesetztes *μέρος τοῦ δράματος*, sondern ein Konglomerat der verschiedensten Hinweise, Stimmungs- und Spannungseffekte, Informationen und Anspielungen, die sich, soweit sie für das erste Verständnis der laufenden Handlung wichtig sind, vornehmlich auf die beiden ersten Akte, im Grunde aber über das ganze Stück verteilen.

Die Definition der Funktion des ersten der fünf Handlungsabschnitte durch den Begriff „Exposition“, wie sie von der Mehrzahl der Theoretiker gegeben wird, muß also verneint werden. Was ist nun zu den allgemein geltenden Definitionen der Akte II - V zu sagen?

Grundlage für die modernen Fünf-Akte-Theorien waren vornehmlich die „qualitativen“ Gliederungssysteme, welche die Antike neben der „quantitativen“ Gliederung in *μέρη*⁴ überliefert hat. Aristoteles unterscheidet im 18. Kapitel seiner Poetik zwei Hälften des Dramas, *δέσις* und *λύσις*; die „Knüpfung“ reicht bei ihm vom Anfang bis unmittelbar vor die Peripetie ins Glück oder Unglück, die „Lösung“ vom Beginn der Peripetie bis zum Schluß⁵. Donat überliefert uns eine andere Terminologie, die, wie allgemein angenommen wird, in hellenistischer Zeit aufkam und den Gang des dramatischen Geschehens mit den Stufen „*πρότασις*“ – „*ἐπί-*

1 s. o. S. 2 f.

2 s. o. S. 3

3 s. o. S. 4

4 s. o. S. 1 f.

5 Π. ποιητ. 18 – 1455 b, 24 - 29, p. 28 Kassel

τασις“ — „καταστροφή“ beschreibt⁶. In den Erläuterungen bei Donat wird *πρότασις* gleichgesetzt mit „*primus actus*“, während zu *ἐπίτασις* die Begriffe „*nodus erroris*“, „*involutio argumenti*“, zu *καταστροφή* die Begriffe „*conversio rerum ad iucundos exitus*“ — es ist ja nur von der Komödie die Rede — und „*explicatio fabulae*“ auftauchen. Sieht man also ab von der *πρότασις*, deren Definition⁷ auf die übliche Gleichsetzung des ersten Aktes mit der „Exposition“ hinausläuft, dann assoziieren die Begriffe *ἐπίτασις* und *καταστροφή* etwa die gleichen Vorstellungen wie *δέσις* und *λύσις*.

Bei dem Versuch, diese qualitative Dramengliederung mit der quantitativen Fünfteilung zur Deckung zu bringen, kommen die meisten Theoretiker zu dem Ergebnis, daß die Akte II und III — Akt I wieder als „Exposition“ abgesondert — der *δέσις* (*ἐπίτασις*), IV und V der *λύσις* (*καταστροφή*) entsprechen. Alain Blanchard, der sich zuletzt mit dem Problem der Fünfteilung bei Menander auseinandergesetzt hat⁸, will sogar ein vom Dichter beabsichtigtes Prinzip nachweisen, das dieser Entsprechung zugrunde liegen soll. In einer Strukturanalyse der drei großen Komödien *Δύσκ.*, *Σαμία* und *Ἐπιτρέπ.* versucht er zu zeigen, wie der Handlungsprozeß *δέσις-λύσις* bzw. *ἐπίτασις-καταστροφή* sich folgerichtig in vier Handlungsabschnitte zergliedert; auch für ihn gehört Akt I = *πρότασις*, wie üblich, sozusagen nicht zur Handlung, als „*introduction*“ präsentiert er „*les données d'un problème*“⁹. Für Blanchard sind II/III als *δέσις/ἐπίτασις* und IV/V als *λύσις/καταστροφή* „*deux parties antithétiques*“, die sich zueinander ganz genauso verhalten wie die vier *λόγοι* eines euripideischen Doppelagons, wie wir ihn *Ἄνδρ.* 590 - 746 vor uns haben, d. h. nicht nur II/III und IV/V sind einander entgegengesetzt, sondern auch II verhält sich zu III wie These zu Antithese und entsprechend IV zu V. Die Struktur der drei genannten Komödien interpretiert Blanchard so, daß jedesmal die Ergebnisse, die die Handlung in II bzw. IV erreicht hat, in III und V ins Gegenteil umschlagen¹⁰.

Sollte Blanchard mit seiner Theorie recht haben — schon auf den ersten Blick möchte man freilich ein derartig konstruiert wirkendes Schema eher der rationalistischen Dramentheorie des 18. Jahrhunderts als der lebendigen Komödie eines Menander zutrauen —, dann müßten sich *δέσις/ἐπίτασις* und *λύσις/καταστροφή* ganz genau mit den Aktpaaren II-III und IV-V decken, müßte die Grenze zwischen *δέσις/ἐπίτασις* und *λύσις/καταστροφή* ganz genau mit der Grenze zwischen III und IV übereinstimmen. Selbstverständlich ist für Blanchard la *première de la καταστροφή* in der Handlung der *Ἐπιτρέπ.* die Szene IV 1, in der Pamphile sich im Agon mit ihrem Vater weigert, in die Trennung von Charisios einzuwilligen¹¹. Anders Webster: er sieht in derselben Szene den Augenblick „*just before the change in the hero's fortune*“ — hier spielt er auf die oben genannte Aristoteles-Stelle

6 Eu. D. fab. 4, 5; Exc. d. com. 7, 1 - 4 (Donat I p. 22, 27 W.)

7 s. o. S. 84

8 Recherches sur la Composition des Comédies de Ménandre, REG 83, 1970, 38 - 51

9 aa0 43 und 46

10 aa0 43 ff.

11 aa0 48 mit A. 38 f.

an – und nennt deshalb erst die Szene IV 3, die Wiedererkennung Pamphile - Habrotonon, „the beginning of the lysis“; er stellt daher fest, daß „in Menander the desis/lysis structure does not correspond exactly with the five-act structure“¹².

Wer hat nun recht? Beginnt im Δύσκ., könnten wir weiterfragen, die λύσις mit der Nachricht von Knemons Brunnensturz (IV 1), der ja momentan noch keine Wirkungen auf die Bemühungen des Sostratos ahnen läßt, oder stellt erst IV 6 mit Knemons Zustimmung zur Verlobung den „Wechsel im Schicksal des Helden“ Sostratos und damit den Beginn der λύσις dar? Kann man die turbulenten Verwicklungen im vierten Akt der Σαμία wirklich schon als *καταστροφή* bezeichnen, oder beginnt nicht erst das „Glück des Helden“ Moschion *nach* dem vierten Akt, wenn nämlich auch der rasende Nikeratos besänftigt ist? Zugegeben: dem Triumph des Smikrines in Ἀσπίς II – dort beharrt der alte Filz mit Erfolg auf seinen Forderungen – wird in III der Triumph der Intrige seiner Gegenspieler entgegengesetzt, aber dieser Intrige ist bereits die zweite Hälfte von II gewidmet – sind II und III dann wirklich noch mit den antithetischen λόγοι eines Agons zu vergleichen?

Man sieht die zahlreichen Schwierigkeiten, auf die der Versuch, die qualitative Inhaltsgliederung mit der technisch-formalen Aktgliederung auf einen Nenner zu bringen, zwangsläufig stoßen muß. Unwillkürlich fühlt man sich an die Poetiken früherer Jahrhunderte erinnert, die, ohne viel Rücksicht auf den individuellen Charakter eines Kunstwerkes und auf die Bühnenpraxis zu nehmen, Akte und Aktgruppen in einer Art Baukastenspiel hin und her schoben, um geradezu mit Gewalt die Identität von inhaltlicher und formaler Gliederung in der Fünfteilung zu erweisen. Bickert hat uns davon ein paar Proben gegeben¹³. Da findet sich z. B. bei dem Renaissance-Theoretiker Antonius S. Minturnus eine „Vorwegnahme“ der Grundthese Blanchards: „Nam in Hecuba, ut has etiam partes distribuamus, primum actum protasis, secundum ac tertium epitasis, catastrophe quartum et quintum comprehendit“¹⁴. Sein Zeitgenosse Io. Bapt. Pigna meint dagegen: „Patet autem quinque actus optime se habere, quod primus, & secundus protasin exponat: tertius, & quartus epitasin. quintus catastrophem“¹⁵. Der Pegnitzschäfer und Altdorfer Professor Magnus Daniel Omeis: „Also kan die Protasis in Actu Imo, Epitasis Actu II, Catastasis¹⁶ Actu III, & IV, und die Catastrophe Actu V ausgedrucket werden. Eben so wird die Andria Terentii abgetheilet“¹⁷.

Alle diese Fünf-Akte-Theorien gehen von einem richtigen Grundgedanken aus. Das fünftaktige Drama, und hier wieder insbesondere die Komödie Menanders, ver-

12 StM 180

13 Studien zum Problem der Exposition, Marburg 1969, 22 - 36

14 Bickert zit. aaO 34 aus „De Poeta“, Venedig 1559, III 257

15 Bickert zit. aaO 34 aus „Poetica Horatiana“, Venedig 1561, 56

16 Der Gedanke, zwischen *ἐπίτασις* und *καταστροφή* noch eine „Catastasis“ anzusiedeln, entspringt offensichtlich der Verlegenheit, daß sich in den meisten Dramen die Peripetie nicht punktförmig genau an der Grenze zwischen *ἐπίτασις* und *καταστροφή* ansetzen läßt; Omeis fußt hier auf Theorien Scaligers.

17 Bickert aaO 34 aus „Gruendliche Anleitung Zur Teutschen accuraten Reim- und Dichtkunst/ durch richtige Lehr-Art/ deutliche Regeln und reine Exempel vorgestellt, Nürnberg 1712, 234

fügt über ein ganz bestimmtes Arsenal an Handlungsmomenten, die mit einer gewissen Regelmäßigkeit in allen Komödien wiederkehren und jeweils nur in ganz bestimmten Akten vorkommen. Von diesen Motiven – oder sagen wir besser, um Begriffsverwirrung zu vermeiden: „Spielzügen“ kennt nur der erste Akt natürlich den Eingang mit der Prologrhesis, der erste oder zweite Akt kann die Intrige, die das Geschehen in Gang setzt, enthalten, im dritten und auch oft noch im vierten Akt erreichen die Verwicklungen ihren Höhepunkt, der vierte Akt bringt, meist mit einer Wiedererkennung, den Umschwung und damit das Handlungsziel, der fünfte die typischen Momente des Komödienschlusses: Hochzeit, Gelage, Verspottung. Ein solcher Spielzug ist zwar, wie man sieht, „aktspezifisch“, er bewirkt aber keineswegs – hier liegt m. E. der Fehler der meisten Fünf-Akte-Theorien – die Einheit des Aktes, in dem er vorkommt; das ist schon deswegen nicht möglich, weil die einzelnen Spielzüge – von denen es ja auch mehr als fünf gibt – zumindest in den mittleren Akten II - IV in jedem Stück wieder anders verteilt sind; so kann z. B. der vierte Akt sowohl die Klimax als auch die Peripetie enthalten, und folglich kann man ihn weder mit „Höhepunkt der Verwicklung“ noch mit „Lösung des Knotens“ überschreiben. Es ist vielmehr der szenisch fest umrissene Handlungsabschnitt, der die Einheit eines Aktes ausmacht.

Nehmen wir als Beispiel wieder den ersten Akt, von dem unsere Analyse ausgegangen war; denn nachdem wir einmal behauptet haben, daß nicht die „Exposition“ seine Einheit bewirkte, sind wir noch Auskunft darüber schuldig, worin diese dann bestehen soll. Freilich hat der Anfangsakt die Aufgabe der Einführung des Zuschauers durch Drameneingang und Prologrhesis, aber gleichzeitig umfaßt er den ersten Abschnitt der szenischen Aktion. Im *Δύσκ.* ist der erste Akt der Handlungsabschnitt der ersten (erfolglosen) Begegnung von Spiel und Gegenspiel (Sostratos und Knemon) und der Konsequenzen, die beide aus dieser Begegnung ziehen. Zugleich beobachten wir eine szenisch kunstvoll abgerundete Charakteristik des Titelhelden, der in der ersten Szene vom Prologgott, in der letzten vom Sklaven des Nachbarhauses, jedesmal in einem Monolog, charakterisiert wird und selbst ungefähr in der Mitte der szenischen Aktion auftritt¹⁸. Der erste Akt der *Ἀσπίς* besteht aus der Nachricht vom (angeblichen) Tod der einen Hauptperson und der Wirkung dieser Nachricht auf die andere Hauptperson. Die tragische Klage im Eröffnungsmonolog und die komischen Rüpelzenen am Ende des Aktes schließen den äußeren Ring zweier Szenenblöcke, die sich um die Mitte legen, welche die Prologrhesis der Tyche bildet. Der erste Akt der *Σαπία* unterteilt sich deutlich in eine Moschion- und eine Demeashälfte, jeder der beiden Szenenkomplexe hat die Funktion, die Aktionen der ihn beherrschenden Figur in Gang zu setzen¹⁹; die Moschionhälfte beginnt mit einem Monolog (= Prologrhesis) des Moschion, der Demeasteil endet mit einem Monolog des Demeas.

18 s. o. S. 24

19 s. o. S. 35 f.

Ein wesentlicher Effekt der Unterteilung eines Dramas besteht darin, daß der Zuschauer das Geschehen gedanklich ordnen und stückweise in sich aufnehmen kann. Eine wichtige Rolle bei der Gliederung spielen, wie man an den eben genannten Beispielen sehen kann, die beiden Szenen, die einen Akt eröffnen und beschließen. Die wirkungsvolle Schlußszene gibt, oft in Form eines kleinen Aktepilogs, das Signal zur Besinnung über das eben Gesehene, und nach der Aktpause führt eine entsprechend wirksame Auftaktszene den Zuschauer in den neuen Handlungsabschnitt ein. Ein Beispiel: der dritte Akt der *Σαμία* umfaßt die Entdeckung des Demeas, daß Moschion der Vater des Kindes ist, und die Vertreibung der angeblichen Mutter des Kindes, Chrysis, aus dem Hauses des Demeas. Den Akt beschließt ein Wort des Nikeratos, das einen Ausblick auf die Ereignisse des kommenden vierten Aktes gibt: „Seine (Demeas') Raserei/ hört einmal auf, wenn er sich klar gemacht,/ wie eben jetzt er es getrieben hat“. (419f.)²⁰ Die Eröffnungsverse des vierten Aktes spricht wieder Nikeratos, der in einem kurzen Monolog (421 - 428) die Ereignisse des dritten Aktes zusammenfaßt und abschließt und dann nochmals sagt: „Demeas ist nicht bei Trost./ Beim Poseidon und den anderen Göttern, er bereut es noch,/ so ein Wirrkopf“. (426 ff.)²⁰ Am Schluß des vierten Aktes, der den Demeas über seinen Irrtum aufgeklärt hat, resümiert dieser in einem kurzen Abgangsmonolog: „Den Göttern Dank,/ daß, was ich vorhin gemutmaßte, sich als falsch erwiesen hat“. (614 f.)²⁰ Man sieht deutlich die rahmende Funktion der drei aufeinander bezogenen Stellen. Hochpointierte Verse am Schluß eines Aktes klingen ja auch uns Zuschauern eines neuzeitlichen Dramas oft noch während der Pause in den Ohren – man denke nur an Shakespeare und seine gereimten Schlußverse wie „The play's the thing/ wherein I'll catch the conscience of the king“ am Ende von Hamlet Akt II oder an Schillers theatralische Abgänge wie „Der Ritter/ wird künftig ungemeldet vorgelassen“ am Ende von Don Carlos Akt III.

Die Handlungspausen zwischen den Akten benutzt Menander stets als Zeit zur Überbrückung wichtiger hinterszenischer Aktionen²¹: z. B. gehen Stratophanes und Theron am Ende des dritten Aktes des *Συκ.* nach Eleusis, und in der zweiten Szene des vierten Aktes kommt von dort ein Bote und meldet die inzwischen vorgefallenen Ereignisse; am Ende des zweiten Aktes der *Σαμία* geht Demeas ins Haus, um die Hochzeitsvorbereitungen zu überwachen, am Anfang des dritten Aktes berichtet er den Zuschauern, was ihm dabei widerfahren ist.

Wer in einer sorgfältigen Analyse die dramaturgische Bedeutung der fünf Akte einer Menanderkomödie herausarbeiten wollte, dürfte sich nicht mit oberflächlichen Schemata und nachträglich dem Szeniker aufgenötigten Poetik-Regeln begnügen, sondern müßte exakt den Inhalt jedes der fünf Handlungsabschnitte bestimmen, den szenischen Bauplan analysieren, wobei vor allem die Rahmenszenen

20 Übers. W. Morel, *Gymn.* 65, 1958, 492 - 511; '77, 1970, 265 - 82

21 Vgl. Webster *StM* 178; dort der wichtige Hinweis, daß die Regel, nach der Zwischenakte hinterszenische Aktion überbrücken, wertvolle Hinweise in der Frage geben kann, wo in den Originalen der lateinischen Adaptionen die Aktgrenzen standen.

auf ihre Grenz- und Überleitungsfunktion hin zu untersuchen wären, und schließlich festhalten, welche hinterszenischen Aktionen von den Zwischenakten überbrückt werden²². Da eine solche Untersuchung den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, wollen wir uns damit begnügen, im folgenden Kapitel (4.) am Beispiel aller mehr oder weniger gut überlieferten menandreischen Schlußakte zu zeigen, wie die typischen Spielzüge des Komödienschlusses in die szenische Aktion des letzten der fünf Handlungsabschnitte integriert sind.

Die Akteinteilung – so geht aus den erhaltenen Menanderkomödien m. E. unzweifelhaft hervor – entspringt dem rein technisch-äußerlichen Postulat, daß der Dramatiker sein zeitlich wie räumlich engbegrenztes Handlungsgebäude leicht überschaubar in Teileinheiten zergliedern und dabei Zwischenräume für den hinterszenischen Bau lassen muß. Wer sich das einmal klar gemacht hat, wird der Frage, warum seit dem vierten Jahrhundert ausgerechnet *fünf* Teileinheiten das Ganze ausmachen, nicht allzuviel Gewicht beimessen, wird nicht mehr krampfhaft bemüht sein, die qualitative Zwei- bzw. Dreiteilung auf die quantitative Fünfteilung abzustimmen, sondern sich unter den Erklärungsmöglichkeiten die einfachste auswählen. Man muß davon ausgehen, daß schon in der Tragödie des fünften Jahrhunderts die Einteilung in Handlungsabschnitte, die von Chorliedern unterbrochen werden, die Grundlage der dramatischen Struktur bildet und daß die Zahl dieser Handlungsabschnitte fünf, sechs oder sieben betragen kann, was doch keinerlei Rücksichtnahme auf eine Übereinstimmung mit der *δέσις-λύσις*-Gliederung verrät. Klaus Aichele²³ hat ausgerechnet, daß die durchschnittliche Länge eines *μέρος* bei Sophokles 200, beim späten Euripides 221 Verse ist; trotz der Schwankungen zwischen unter 100 und über 300 Versen läßt sich bei beiden Dramatikern, wie er zeigt, die Tendenz zu einer einheitlichen Epeisodienlänge nachweisen, zugleich die Neigung zu einer axialsymmetrischen Epeisodienstruktur, dergestalt, daß etwa im *Οἶδ. Κολ.* ein sehr langes drittes Epeisodion (720 - 1043 = 324 V.) von den beiden kürzeren Epeisodien zwei (549 - 667 = 119 V.) und vier (1096 - 1210 = 115 V.), den längeren Epeisodien eins (254 - 509 = 256 V.) und fünf (1249 - 1555 = 307 V.) und den wieder kürzeren *μέρη πρόλογος* (1 - 116) und *ἐξοδος* (1579 - 1779 = 201 V.) ringförmig umschlossen wird. Wenn nun die Komödie des vierten Jahrhunderts durch die Beseitigung des gesungenen Chorliedes den einheitlichen Sprechvers einführt und gleichzeitig in noch weit höherem Maße als der späte Euripides nach einem festen Bestand an immer wiederkehrende Motiven und Spielzügen strebt, was unweigerlich durch eine serienmäßige Dramenproduktion begünstigt wird, so liegt auf der Hand, daß die Komödiendichter sich auch um eine Vereinheitlichung im Formalen bemühten: die Aklänge beträgt jetzt wenig über bzw. unter 200 Versen, aus früher 1400 - 1500

22 Eine vorbildliche Akt-Analyse hat Theuerkauf, Menanders *Dyskolos* als Bühnenspiel und Dichtung, Diss. Gött. 1960, vom *Δύσκ.* vorgelegt (aaO 24 f.), ohne die traditionelle Dispositionslehre zu Hilfe zu nehmen.

23 Das Epeisodion, in: *Die Bauformen der Tragödie*, hrsg. v. W. Jens, München 1971, 47 - 83, 58 - 63

Versen Dramenlänge sind durch den Wegfall der Chorlieder 1000 - 1100 Verse geworden; eine Unterteilung in fünf Akte, die es ja früher schon hin und wieder gab und die das Bemühen der Tragiker um Epeisodiensymmetrie erfüllt, bietet sich geradezu von selbst und wird sehr schnell zur Theaternorm erhoben. Was dem Analytiker auf den ersten Blick als eine kunstvolle, beinahe zahlenmystische Verquickung von äußerer Gliederung und innerer Handlungsführung erscheint, ist wahrscheinlich nur das Ergebnis eines allmählich sich durchsetzenden theater-technischen Gebrauchs.

4. DER FÜNFTE AKT

4.1. Der Schlußakt in der Entwicklung von der Alten zur Neuen Komödie

Die Alte Komödie pflegte eine ganze Reihe von typischen Spielzügen des Komödienschlusses in einem bunten Schlußfinale, das auf das letzte Chorlied folgte, zu vereinen; man nennt dieses letzte μέρος einer Komödie der Archaia in Analogie zur aristotelischen Tragödiengliederung¹ ἔξοδος. In einem solchen Schlußfinale feiert in fast allen erhaltenen Aristophaneskomödien der Held des Stückes und Sieger im epirrhematischen Agon – z. B. der Wurstler in den Ἰππῆς oder Pisthetairos in den Ὀρνιθες – seinen Triumph in überschwenglicher Weise, und zu einer solchen Feier gehören eben alle typischen Elemente des Komödienschlusses². Hat der Held sich eine Braut erworben, so feiert er unter den Ὑμῆν-Rufen des Chors und mit obszönen Witzeleien den γάμος (Εἰρ., Ὀρν.); sonst scherzt er wenigstens mit einem πορνίδιον bzw. mehreren πορνίδια (Ἀχαρνῆς, Ἰππῆς, Σφήκες). Leicht abgewandelt kehrt das wieder am Schluß der Θεσμ., wo der skythische Wachposten mit einem Dirnchen gefoppt wird, und in der Λυσ., wo die Athener und Spartaner, bezirzt durch die Verführungskünste der reizenden Diallage, Frieden schließen und sich wieder mit ihren Frauen aussöhnen. Zur Vermählung gehören natürlich Festmahl, Gelage und Tanz. Das Schmausen und Zechen, womit fast alle überlieferten Aristophaneskomödien schließen, hat oft schon lange vor der ἔξοδος im Hause begonnen; Σφ. 1474 beginnt diese mit dem „Botenbericht“ über ein solches Fest. Ein fröhlicher Tanz bildet einen besonders wirkungsvollen Abschluß in Σφ. und Λυσ.; der Flötenspieler wird manchmal eigens zur Begleitung aufgefordert (Λυσ. 1242, Θεσμ. 1175 bzw. 1186; vgl. Ἀχαρνῆς 860, Ἑκκλ. 890). Untrennbar verbunden mit der Festfreude sind deftige Schmähungen und Hänseleien, die sich nicht nur auf das ὄνομαστί κωμωιδεῖν beschränken, sondern auch besonders gern Bühnenfiguren, z. B. den im Agon unterlegenen Gegner des Helden, zur Zielscheibe wählen; vgl. den Schluß der Ἀχαρνῆς, wo der verwundete στρατιώτης von dem bezechten γεωργός auf sehr drastische Weise verhöhnt wird. Ganz am Ende der letzten Szene findet sich alles zum gemeinsamen κῶμος zusammen, die λαμπάδες bzw. δαῖδες werden angezündet, und mit ein paar Abschiedsworten verläßt die fröhliche Schar die Bühne. Plutarch hat in seiner

1 s. o. S. 1

2 Solche Elemente sammelten zuerst W. Süß, Der Komödienschluß, RhM 65, 1910, 450 - 460, und K. Kunst, Studien zur griechisch-römischen Komödie mit besonderer Berücksichtigung der Schlußszenen und ihrer Motive, Wien und Leipzig 1919.

Lucullus-Biographie einige dieser Komödienschlußelemente aufgezählt: ἔστι δ' οὖν τοῦ Λουκούλλου βίου καθάπερ ἀρχαίας κωμωιδίας ἀναγνῶναι τὰ μὲν πρῶτα πολιτείας καὶ στρατηγίας (= der Agon!), τὰ δ' ὕστερα πότους καὶ δεῖπνα καὶ μονονοχὶ κώμους καὶ λαμπάδας καὶ παιδιὰν ἅπασαν. (39,1).

Im lockeren Szenengefüge der aristophanischen Komödie hat ein solcher statischer Schluß die Funktion eines Knalleffektes, der die Reihe der vorausgegangenen Scherz- und Ulk-ἐπεισόδια abschließt. In der streng geschlossenen Dramaturgie einer menandreischen Komödie hat dagegen eine größere Szene oder gar ein Szenenkomplex keinen Platz, der allein der „Show“ dient und von der Spielhandlung abgesetzt ist; der Dichter arbeitet daher die typischen Spielzüge des Komödienschlusses in die Handlung des letzten Handlungsabschnittes, des fünften Aktes, ein.

Ziehen wir einmal die Tragödie zum Vergleich heran! Auch diese kennt eine Reihe von häufig wiederkehrenden Spielzügen des tragischen Schlusses, wie den Botenbericht, der das letzte, aufregende Ereignis meldet, den malerischen Auftritt des vom Tragödienschicksal gezeichneten Helden, der, gedemütigt, verwundet oder im Sterben liegend, zusammen mit anderen Personen und dem Chor in seiner Klage durch Äußerungen der späten Erkenntnis und Frömmigkeit eine Art Resümee gibt, schließlich den Ausblick in die Zukunft, den oft eine göttliche Person vermittelt. In seiner Untersuchung „Die Struktur des Tragödienschlusses“ unterscheidet Gerd Kremer³ wohl etwas zu schematisch zwischen sogenannten reinen „Ecceschlüssen“, die nur aus der für den tragischen Schluß kennzeichnenden „Präsentation der Tat und des Täters“⁴ und den übrigen Spielzügen des Schlusses bestehen, den „Handlungsschlüssen“, in denen die Handlung „noch einmal neue Impulse“ bekommt „und erst in den allerletzten Szenen der Tragödie zu Ende geführt“⁴ wird, und „Mischformen“, die Elemente von „Ecceschluß“ und „Handlungsschluß“ vereinen; als „Mischformen“ im Kremerschen Sinn dürften doch wohl alle erhaltenen Tragödien-ἐξοδοι anzusehen sein, denn sie bilden die letzte Handlungsphase eines geschlossenen Handlungsgefüges, in die jedesmal typische Schlußelemente integriert sind.

Ohne daß von hierher eine Beziehung zu Menanders Schlußakten bestehen müßte – jedes Schauspiel, das tragische wie das komische, verlangt von selbst die Integration typischer Spielzüge des Dramenschlusses in die Handlung des letzten Aktes –, kann man seine Behandlung komischer Schlußelemente im fünften Akt formal mit der Verarbeitung tragischer Schlußelemente in der ἐξοδος vergleichen. Wenn Menander auch viel von der dramatischen Technik der Tragödie gelernt hat, so wird ihm doch bei der Gestaltung des Schlußaktes eher die Alte und Mittlere Komödie zum Vorbild gedient haben, denn auch dort wird – wie wir an Aristophanes beobachten können – der szenische Aufbau zusehends geschlossener. Glücklicherweise besitzen wir in der Zweitfassung der aristophanischen Νεφέλαι ein Beispiel dafür, wie schon die Alte Komödie sich bemühte, Komödienschluß-

3 Die Bauformen der Tragödie, hrsg. v. W. Jens, München 1971, 117 - 141

4 aa0 118

topik in eine fortlaufende, mehrszenige Handlung einzukleiden. Eine knappe Analyse der *Νεφέλαι* (1321 - 1511) soll nützliche Vorarbeit für die Analyse der menandreischen Schlußakte leisten.

Strepsiades und sein verschwenderischer Sohn Pheidippides, der den Alten in schwere Schulden gestürzt hat, haben in der Denkerbude des Sokrates die Kunst des *τὸν ἥττω λόγον κρείττω ποιεῖν* gelernt, und der Vater weiß das Gelernte auch gleich auf seine Gläubiger anzuwenden, indem er sie mit sophistischen Spitzfindigkeiten und Prügeln davonjagt (1131 - 1302). Damit hat die Handlung genau das Ziel erreicht, das der Alte ihr in der zweiten Szene des Eingangs im Dialog mit Pheidippides gesteckt hatte (vgl. 116 ff., 118 = 1250), und Strepsiades kann in sein Haus gehen, in dem sein Sohn schon angefangen hat zu schmausen (vgl. 1213). Sollte der Zuschauer nun aber vom Schlußakt ein fröhliches Triumphge-
lage erwarten wie z. B. in den *Ἀχαρνῆς*, wo Dikaiopolis den Sieg über seinen Gegner feiert, so erfährt er dagegen von den „Wolken“ in ihrem letzten Chorikon (1303 - 1320), daß dem Alten Unheil drohe, was schon früher leise angedeutet worden war (1113). Dann stürzt Strepsiades, vom eigenen Sohn, der auf ihn einprügelt, verfolgt, aus dem Hause. Aus seinem Bericht erfahren wir, daß der frischgebackene Sokrates-Adept die gelernten Sophistereien auf die Spitze getrieben und gegen den Alten gekehrt hat, indem er beim Schmaus (vgl. 1345) nicht nur die modernen Dichter zitierte, sondern auch noch den eigenen Vater, der daran Anstoß nahm, schlug. Wir nehmen teil an einem Agon der beiden, in welchem der Sohn dem Vater – ganz in der Art, in der es vorhin der *ἄδικος λόγος* mit dem *δίκαιος λόγος* gemacht hatte – mit den üblichen zurechtgedrechselten Argumenten zu beweisen versucht, mit welchem Recht er nicht nur den Vater, sondern auch sogar die Mutter verprügeln dürfe. Als Strepsiades endlich zu ahnen beginnt, mit was für zweifelhaften Theorien man ihm und dem Sohn den Kopf verdreht hat, und sich an Sokrates und Genossen rächen will (1465 f.), verspottet der Sohn ihn auch noch: „Wie könnt’ ich meinen Lehrern Unrecht tun?“ sagt er und erinnert den Vater dadurch, daß dieser ihm noch vor dem Unterricht das Fluchen gegen den Lehrer verwiesen hatte (871), und als Strepsiades sich damit herausreden will, man solle doch nur Zeus verehren (1469), muß er von Pheidippides hören, daß er selbst noch kürzlich, auf Geheiß des Sokrates, den Olympier geleugnet und „Wirbel“ an dessen Stelle gesetzt habe – *Δῶος βασιλεύει τὸν Δί’ ἐξεληλακώς* hatte er 828 zu dem Sohn gesagt, und der äfft diesen Ausspruch jetzt wortwörtlich nach (1471 = 828).

Die Rache des Strepsiades besteht dann darin, daß er die Denkerbude des Sokrates anzündet, und dabei bietet sich ihm die Möglichkeit, den ehemaligen Lehrer auf ähnliche Weise zu verspotten, wie zuvor sein Sohn an ihm selber getan hatte. Als Sokrates den Alten mit Hacke und Axt auf dem Dach des *φροντιστήριον* erblickt, fragt er diesen, was er dort oben treibe, und muß dann dieselben Worte hören, die er zu Anfang der Komödie dem Strepsiades von seiner Hängematte aus zugerufen hatte: *αεροβατῶ καὶ περιφρονῶ τὸν ἥλιον* (225 = 1503). Das Fanal, welches die *Νεφ.* abschließt, entspricht – wenn auch in recht makabrer Weise – dem „Freudenfest“ und Komos anderer Komödien, und wie dort, etwa im *Πλοῦτος*

(1194), jemand zu rufen pflegt: ἀλλ' ἐκδότης τις δεῦρο δαΐδας ἡμμένας, so verlangt auch hier Strepsiades: ἐμοὶ δὲ δαΐδ' ἐνεγκάτω τις ἡμμένην (1490) – freilich nicht zum Leuchten, sondern um ein Haus damit in Brand zu stecken.

Wir haben es also schon in diesem aristophanesischen Stück mit einem Schlußakt zu tun, in dem einer Handlung, die bereits das in der Exposition gewiesene Ziel erreicht hatte, neue Impulse gegeben werden – auch wenn diese nur eine komische Verdrehung des bisherigen Geschehens hervorgerufen –, in dem aber zugleich typische Spielzüge des Komödienschlusses, das Festmahl, die Verspottung des Alten unter Verweis auf früher Gesagtes und die Fackeln, die sonst dem Hochzeitszug voranleuchten, hier aber vom Dichter in sarkastischer Weise umgedeutet werden, zu ihrem Recht kommen.

Sieht man ab von den mit der Archaia weitgehend von der Bühne verschwindenden derben Obszönitäten, dann hat der Schlußakt einer Komödie, so wie wir ihn in reifer Form in den Νεφ. vor uns haben, seine Form und seine Funktion bis zu Menander im wesentlichen erhalten. Geblieben ist, daß die Handlung mit dem Ende des vorangegangenen Aktes – also des vierten Aktes bei Menander – ihr von der Exposition gesetztes Hauptziel erreicht hat und daß sie im fünften Akt zwar neue Wendungen nehmen kann, daß diese aber nur aus einer heiteren Umkehrung oder Reprise früherer Ereignisse zu bestehen pflegen und den aufgrund der Ergebnisse des vierten Aktes unvermeidlichen γάμος nur vorübergehend hinauszögern können; geblieben sind im chorlosen Spiel die typischen Elemente des Komödienschlusses, welche zusammen mit den Rüpelsszenen, die man über die ganze Handlung einer Menanderkomödie verstreut finden kann, am deutlichsten die Verwandtschaft der Nea mit den im argumentum doch so verschiedenen Stücken der Archaia zeigen.

Das Textmaterial, das uns zu Gebote steht, hat zwar, was den V. Akt bei Menander betrifft, bei weitem noch nicht den Umfang erreicht wie etwa die bei den Untersuchungen zur Expositionstechnik herangezogenen Fragmente, aber durch die Textveröffentlichungen der letzten vierzehn Jahre ist doch gegenüber früher ein ganz beträchtlicher Fortschritt gewonnen. Vor der Entdeckung des Δύσκ. besaß man von Menander selbst ausschließlich Bruchstücke von Szenen des Schlußaktes wie 'Επιτρέπ. 649 ff., Περικειρομ. 398 ff., Περωνθία 1 ff., Σαμία 616 ff. und die wahrscheinlich beide aus demselben fünften Akt stammenden Fragmente der Kairoer Fabula Incerta und der Κωνειαζόμ., die aber alle dem Interpreten keine sicheren Schlüsse erlaubten, weshalb er bei seinen Untersuchungen zur Form und Funktion des fünften Aktes in der Nea eigentlich allein auf die römischen Bearbeitungen angewiesen war. Da fand man nun zwar in den letzten Szenen, besonders bei Plautus, zahlreiche Anklänge an attische Komödienschlußelemente – besonders in der nach den Κληρούμενοι des Diphilos gearbeiteten Casina und in dem auf die Ἀδ. ᾱ Menanders zurückgehenden Stichus –, aber Gelehrte wie Wilhelm Süß⁵, die, mit der Analogie der Archaia-Schlüsse argumentierend, derartig burleske Szenen ohne Bedenken als getreue Nachbildung des entsprechenden Ab-

schnittes der Vorlage ansahen, befanden sich mit dieser Auffassung im Widerstreit zu der damaligen *communis opinio*, die Friedrich Leo⁶ bestimmt hatte, die Wilamowitz schroff verteidigte, indem er Süß Mangel an „Einsicht in die dramatische Kunst“ vorwarf⁷, und von der auch Körte in diesem Punkt nicht abwich⁸, während Eduard Fraenkel sich zögernd verhielt⁹. Man wollte beim Stichus-Schluß lieber an „Kontamination“, also an die Herkunft dieser Schlußszene aus einer älteren Quelle, als an menandreischen Ursprung glauben; den Widerspruch, der angeblich in den *Adelphoe* des Terenz zwischen dem fünften Akt und dem übrigen Stück besteht, meinte man einer wesentlichen Umdichtung des Schlußaktes durch den römischen Bearbeiter zuschreiben zu müssen, was noch heute von einigen Forschern ernsthaft verfochten wird.

Inzwischen gestattet uns die Textlage – wir verfügen jetzt über zwei vollständige Schlußakte von Menander und über eine Reihe von neuen Bruchstücken aus diesem Teil seiner Komödien – unser Urteil in solchen und ähnlichen Fragen auf eine sicherere Grundlage zu stellen, als es früher möglich war. Wie bei unseren Untersuchungen zur Expositionstechnik Menanders werden wir auch jetzt wieder von einer Analyse der am besten überlieferten Texte ausgehen, den Schlußakten von *Δύσκ.* und *Σαμία*. Dabei wird sich herausstellen, welche Komödienschlußelemente für den menandreischen fünften Akt typisch sind und welchen Formen szenischer Aktion wir im letzten Handlungsabschnitt des Menanderdramas begegnen können. Eine Ergänzung zu dem dabei gewonnenen Material werden uns die Fragmente liefern, wobei sich von Fall zu Fall – aufgrund von vorsichtigen Analogieschlüssen – die Möglichkeit der Rekonstruktion verlorener Szenen ergeben wird. Gestützt auf die hier gewonnenen Ergebnisse, werden wir schließlich einen neuen Versuch wagen, das Verhältnis von Vorlage und Überarbeitung im römischen Menander mit der dabei gebotenen Behutsamkeit abzuwägen.

Eine Untersuchung über Menanders Schlüsse bewegt sich jedoch nicht ausschließlich auf formaler Ebene. Ein Drama, das ein zuweilen recht kritisches Geschehen mit ernsthaften Konflikten konsequent über fünf Akte durchführt, verlangt angesichts der zahlreichen Probleme, die sich dabei entwickelten, zwangsläufig – wie die Tragödie, die hier ganz entfernt vielleicht als Vorbild, dann aber eher als paradiertes Vorbild gedient hat – eine Art Rückblick, einen abschließenden Gedanken, ein Fazit, vorgetragen von einer der Hauptpersonen in einem Monolog, einer Rhesis oder auch im Dialog. Etwas Derartiges werden wir denn auch in mehreren Schlußakten vorfinden. Nun hat man bekanntlich Menanders Dichtung immer wieder gerne mit der zeitgenössischen Philosophie in Verbindung gebracht; in verstärktem Maße begann damit die deutsche Philologie der dreißiger Jahre¹⁰.

6 z. B. NGG 1902, 375 ff. zum Stichus-Schluß

7 Griechische Verskunst, Berlin 1921, 125

8 Vgl. z. B. Körte II p. 15 zu F 2

9 Plautinisches im Plautus, Berlin 1922, 278; 313

10 „Menander und die Philosophie“ – eine Problematik, die in einer Arbeit über die dramatische Technik des Dichters natürlich nur gestreift werden kann. Noch bis zur Entdeckung des *Δύσκ.* und teilweise darüber hinaus versuchte man eifrig, dem Komödiendichter seine

Angesichts eines einigermaßen anspruchsvollen Resümees in einer menandreischen Schlußaktszene sind noch nach dem Δύσκ.-Fund Forscher der Versuchung erlegen, hinter den harmlosen Komödienversen einen Kalkül Theophrasts oder Epikurs zu wittern. Wir werden dagegen sehen, daß man sich sehr hüten muß, solche auf den ersten Blick tiefsinnig wirkenden Gedanken, zumal wenn sie im traditionellen Schlußakt stehen, allzu ernst zunehmen; es wird sich zeigen, daß Menander der komischen Tradition treu geblieben ist und daß sich hinter den fraglichen Stellen fast immer ein feinsinniger Schalk verbirgt, der mit banalen Alltagsweisheiten seinen Scherz treibt.

Überhaupt beweisen die jetzt vorliegenden Schlußaktszenen, daß Menander auf gar keinen Fall der vom Komödienhumor der aristophaneischen Komödie meilenweit entfernte Dichter des geradezu ernsthaften bürgerlichen Dramas war, als den man ihn manchmal noch heute gerne hinstellen möchte, sondern daß er sich vor allem in den Schlußakten seiner Stücke als echter, der dionysischen Tradition verpflichteter Meister des Situationswitzes bewährt, einer Art von Humor, die, wenn auch nicht so derb wie die Komik der Archaia, dennoch ganz sicher die athenischen Zuschauer noch ebenso zum Lachen zu bringen vermochte wie hundert Jahre zuvor der Witz eines Aristophanes.

4.2. Die Schlußakte von Δύσκ. und Σαμία

4.2.1. Δύσκ. V. Akt

Im vierten Akt des Δύσκ. erhält die „Knemonhandlung“¹¹ ihren vorläufigen Abschluß mit der großen Rthesis des Alten (..707 ff.), während die „Sostratos-handlung“¹¹ ihre Erfüllung in der danach erfolgenden Verlobung des jungen Mannes mit der κόρη, der notwendigen Konsequenz des göttlichen Vorverweises (39

Abhängigkeit von ganz bestimmten Schulen nachzuweisen; am weitesten geht A. Barigazzi, *La formazione spirituale di Menandro*, Turin 1965, für den Menander „il poeta del Peripato“ schlechthin ist – eine allein auf das magere T 7 und im übrigen auf eine sehr eigenwillige Textinterpretation gestützte Auffassung, die unweigerlich auf Widerspruch stieß; vgl. die Rez. von Sandbach, *Gn.* 39, 1967, 238 - 242, und Blume, *Gymn.* 75, 1968, 474 - 476 („... der ernsteste Menander, den es je gab.“). Je mehr Texte ans Licht kamen, desto zurückhaltender wurden die Äußerungen über den ethisch-philosophischen Menander: Lloyd-Jones schreibt 1966 (GRBS 7, 1966, 156 A. 18; vgl. GRBS 12, 1971, 194): „How much misunderstanding of Menander has come from the attempt to insist that his plays must have a ‚serious purpose‘, such as to recommend the philosophy of Aristotle or of Theophrastus, to convey ‚social criticism‘, etc.“, und F. Wehrli gibt 1969 in seinem kurzen Fondation-Hardt-Vortrag „Menander und die Philosophie“ (Entr. s. l'Ant. Cl. 16, 1970, 147 - 152, 153 f.) Anregungen zu einer neuen, höchst vorsichtigen Untersuchung des Themas. Die letzte größere Publikation zu diesem Thema, M. Gigante, *Menandro e il Peripato*, Philomathes, *Studies and Essays in the Humanities in Memory of Philip Merlan*, ed. R. B. Palmer and R. Hamerton-Kelly, The Hague 1971, 461 - 484, setzt sich kritisch mit älterer Literatur, besonders mit Barigazzi, auseinander und kommt am Schluß zu dem Ergebnis: „Una commedia di Menandro é un fatto poetico e teatrale, uno spettacolo, una rappresentazione, non una lezione di filosofia.“

11 s. o. S. 21

ff.), findet (761 ff.). Am Ende des μέρος δ folgt Sostratos seinem Vater in die Pansgrotte, um ihm beim ἀριστον von dem freudigen Ereignis zu berichten.

Der fünfte Akt besteht aus zwei großen, durch leere Bühne voneinander getrennten Hälften, der Verlobung des Gorgias (784 - 873) und der Verspottung Knemons (874 - 965), auf die ein kurzer Epilog ad spectatores folgt (966 - 970). Schäfer, der den Schlußakt des Δύσκ. bereits eingehend interpretierte¹², zeigte, daß die Verlobung des Gorgias mit der Schwester des Sostratos eine Art Anhängsel darstellt, weil sie weder in der Exposition noch sonst im Laufe des Stücks irgendwie vorbereitet wird und folglich für die Zuschauer völlig überraschend kommt.¹³ Damit wies Schäfer, noch ohne Schlüsse für die allgemeine Dramaturgie Menanders zu ziehen, das Eigenleben des fünften Aktes des Δύσκ. nach; zwar werde eine Belohnung des Gorgias, der als „Mittler zwischen Spiel und Gegenspiel“¹⁴ durch seinen Einsatz im vierten Akt auf Sostratos- und Knemonhandlung entscheidend eingewirkt hat, nach dem Gesetz der poetischen Gerechtigkeit vom Stück geradezu gefordert, aber die Verlobung hätte ganz kurz in der Szene des vierten Aktes abgemacht werden können, in der Knemon seinen Stiefsohn adoptiert und seine Zustimmung zu der Heirat seiner Tochter mit Sostratos gibt (vgl. 691 ff.). Die „unnötige Breite“¹⁵, mit der die zweite Verlobung – die erst noch auf den Widerstand sowohl des Brautvaters als auch des Bräutigams stößt – in fast hundert Versen vorbereitet und vollzogen wird, erklärt sich – so Schäfer mit Recht – zunächst einmal aus der Bühnenkonvention, denn der γάμος ist ein traditioneller Spielzug im Schlußakt einer Komödie. Da aber, wie Schäfer meint, „die Anstöße“ dieses Szenenkomplexes „vom Standpunkt der bloßen Technik aus nur mit Mühe zu rechtfertigen sind“¹⁶, stellt er die Frage, ob Menander nicht auf anderem Wege eine gewisse Einheit mit der übrigen Handlung hergestellt habe, und kommt dann dazu, auf den Reichtum an „seelischen Vorgängen“¹⁶ zu verweisen: das Ethos, welches sich in der edelmütigen Haltung von Vater und Sohn, der anspruchsvollen Rede des Sostratos über die moralischen Pflichten des Reichen (797 - 818) und der Bescheidenheit des Gorgias ausspreche, stehe „in vollkommener Übereinstimmung mit einem Hauptcharakter des ganzen Stückes, seiner moralischen Lehrhaftigkeit“¹⁶.

Also „Kalkül und Rechtfertigung, Interpretation und Deutung“¹⁷, wie wir es in der Regel im Schlußakt einer Tragödie finden, auch ein Element des Δύσκ.-Schlusses? Irgendetwas Wahres mag daran sein, und wir werden im fünften Akt der Σαμία eine Stelle finden, wo tatsächlich in ganz ähnlicher Weise wie in einer Tragödien-ἐξοδος eine Hauptfigur ein ernsthaftes Fazit zieht, aber steht eine solche

12 aa0 63 - 74; dem Knemon-Teil ist die weitaus größere Hälfte des Kapitels gewidmet.

13 Zu den Versuchen Kassels und Rambellis, Hinweise auf die zweite Verlobung im früheren Stück aufzuspüren, die als verfehlt zu gelten haben, vgl. Schäfer aa0 63 mit A. 1 f. Vielleicht war ja der griech. Zuschauer schon durch 341 ff. u. 430 hinreichend vorbereitet?

14 Schäfer aa0 64

15 Schäfer aa0 65

16 aa0 65

17 Kremer, Struktur des Tragödienschlusses, aa0 125

Absicht auch im Vordergrund des von so besonders heiterer Stimmung getragenen Δύσκ.-Schlusses? Ist es angebracht, nur aufgrund allzu bereitwillig einer *Komödie* zugestandener „seelischer Vorgänge“ eine Einheit zwischen fünftem Akt und Haupthandlung herzustellen? Ist man nicht gerade in der Deutung des Δύσκ., ausgehend von Menander als dem Dramatiker der „inneren Handlung“, oft etwas zu weit gegangen und hat man im Aufspüren der „sozialkritischen Relevanz“ nicht ein bißchen zu viel des Guten getan¹⁸? Die zahlreichen Rückbezüge auf früher Gesagtes, die Schäfer im fraglichen Szenenkomplex aufgezeigt hat, besonders in der Rede des Sostratos, lassen sich, wenn man an die Νεφ. und die Technik der komischen Wiederholung und Verdrehung im Schlußakt einer Komödie denkt, m. E. besser als eine besonders gekonnte Art und Weise, in der Komik erzeugt wird, erklären – nur daß bei Menander an die Stelle offenen, derben Ulks ein stillerer Humor getreten ist. Abschließende „Deutung“, ja, aber mit einem nicht zu übersehenen Augenzwinkern!

Wir haben es bei der kurzen, mit umgehender Einigung endenden Auseinandersetzung zwischen Kallippides und Sostratos, die den fünften Akt eröffnet, mit einer Reprise des „Agons“, der sich im zweiten Akt zwischen Gorgias und Sostratos entsponnen hatte und ebenso auf sofortige Verständigung hinausgelaufen war, zu tun (vgl. 269 - 314)¹⁹. Das zeigt sich schon im Formalen: hatte dort jeder der beiden Kontrahenten eine Rede gehalten, so antwortet auch hier Sostratos auf die kurzen Worte, mit denen der Vater seinen Standpunkt vorträgt, mit einer längeren Rhesis. In seinen Argumenten erweist der junge Mann sich als übereifriger Adept der Gorgiasschen Gedanken über die hohe Verantwortung der Reichen, und wenn wir uns schon bei dessen λόγος σπουδαιότερος (269!) eines Lächelns nicht erwehren können, so ist an der Art, in der Sostratos die Problematik erweitert und für seine Zwecke umdeutet, unfreiwillige Komik nicht zu verkennen. Dieses verwöhnte Jüngelchen, das vorhin bei der Feldarbeit wie ein Sack umfiel, dem es während der ganzen bisherigen Handlung um nichts anderes zu tun war als um das Mädchen und das doch bei der Rettung von dessen Vater aus dem Brunnen kaum das Rettungsseil fest in der Hand zu halten vermochte, entpuppt sich hier urplötzlich als energischer Anwalt der Armen! Von der Voraussetzung des Gorgias ausgehend, daß die launische Tyche einen Reichen jederzeit seiner Schätze berauben könne, fordert Sostratos nämlich, der Reiche solle seine Konsequenzen dahingehend ziehen, daß er allen finanziell beistehen und möglichst vielen mit seinem Geld zu Wohlstand verhelfen müsse, denn ein auf diesem Weg gewonnener Freund sei viel mehr wert als schnöder Mammon! So schön diese Worte klingen mögen – man wird den Verdacht nicht los, als habe sich der ansonsten wenig sozialkritische νεανίας πλούσιος nur momentan, allein um sein augenblickliches Ziel zu erreichen,

18 Man vergleiche besonders einzelne Aufsätze in F. Zuckers Edition „Menanders Dyskolos als Zeugnis seiner Epoche“, Berlin 1965; dazu sehr treffend C. Austin, CR N. S. 16, 1966, 291: „The new collective publication from East Germany, ‚Menanders Dyskolos als Zeugnis seiner Epoche...‘, is more a ‚Zeugnis unserer Epoche‘ than anything else.“

19 s. o. S. 25

zu so hohen Gedanken aufgeschwungen, die ihm noch dazu wenig Zeit zuvor jemand anders eingegeben hat. Man erinnert sich an den Pheidippides der Νεφ., der auch so schnell die eben gelernten revolutionären Thesen am Schnürchen hat, als es gilt, sie gegen den Vater auszuspielen.

Der Vater des Sostratos scheint auch irgendetwas zu merken, denn obgleich er, erschrocken über einen solch anspruchsvollen Sermon, augenblicklich nachgibt, fragt er doch verdutzt: *τί μοι λέγεις γνώμας*; – „Was predigst du mir da Sentenzen?“ Es ist bezeichnend, daß im folgenden Dreigespräch der beiden mit Gorgias (821 ff.), als dieser sich gegen die Heirat mit einer Reichen sträubt, von der hohen Verantwortung dieses Standes gegenüber den Armen überhaupt nicht mehr die Rede ist, im Gegenteil, dem Gorgias wird – wenn wir den an dieser Stelle zerstörten Text richtig verstehen – seine Bescheidenheit in einem recht derben Ton ausgetrieben: Kallippides: „Beim größten Zeus, auf edle Weise bist du [blöd]!“²⁰“.. nachdem du siehst, daß auch ich mich überzeugen ließ!“....., Wenn du schon arm bist, sei nicht auch noch töricht zugleich!“ Am Schluß der ersten Hälfte des fünften Aktes, als Gorgias, bevor er endlich die Grotte betritt, noch einmal zu bedenken gibt, wie sehr er sich in einer Gesellschaft mit Damen schäme, da weist sein Schwager ihn mit den geradezu saloppen Worten zurecht: „Was soll der Quatsch? – Jetzt aber ’ran! Dergleichen mußt du schon für normal halten!“ (872 f.)

Kurz bevor Sostratos endgültig die Bühne verläßt, faßt er, allein auf der Bühne stehend, in einem kurzen Resümee die Ereignisse des Tages zusammen: *..οὐδενὸς χρῆ πράγματος/ τὸν εὖ φρονούνθ’ ὅλως ἀπογνώναί ποτε./ ἄλωτὰ γίνετ’ ἐπιμελέειαι καὶ πόνωι/ ἅπαντ’ ἐγὼ τούτου παράδειγμα νῦν φέρω./ ἐν ἡμέραι μᾶ κατείργασμαι γάμον/ <ὄν> οὐδ’ ἂν εἰς ποτ’ ὤιετ’ ἀνθρώπων ὅλως* (861 ff.). Der Zuschauer weiß: wer sich da so stolz als Bezwiner schier unüberwindlicher Schwierigkeiten preist, der ist trotz allem guten Willen einer der Tatkräftigsten nicht, denn schon die Feldarbeit und die Hilfe bei der Rettung Knemons bereiteten ihm die größte Mühe. Wenn man sich außerdem erinnert, daß Pan, der ausdrücklich seine Unterstützung des Liebespaares angekündigt hatte, dabei auch von seiner *ἐπιμέλεια* sprach (38), dann wird man nicht daran zweifeln, daß dieser resümierende Monolog auch wieder einmal vom Dichter ironisch gemeint ist²¹.

Deutlich zutage tritt die von ironischer Wiederholung und Übertreibung lebende Komik im zweiten Teil des fünften Aktes. Die Rüpel Getas und Sikon treten auf mit der Absicht, Knemon zur Teilnahme am Doppelhochzeitsfest zu bewegen, und spielen in burlesker, übertriebener Weise ihre erste Begegnung mit dem Menschenfeind im dritten Akt (456 ff.) dem Zuschauer nochmals vor. Dort hatten sie ihn zweimal gebeten, der Opfergesellschaft Kochgerät auszuleihen. Wie nun im schnellen Rhythmus des iambischen Tetrameters erst bei Knemon – obwohl man den Schlafenden schon mitsamt seinem Krankenbett auf die Bühne geschafft hat – dreimal (911, 912, 921) mit Gebrüll an die Tür mehr gedonnert als geklopft wird,

20 836 ergänzt Mette [*ἀπόπληκτος*]; wenn die beiden ersten Buchstaben als *π* und *ε* oder *α* zu lesen sind, dann paßt Barigazzis *πα[ρ]άκοπος* m. E. besser als Handleys *πε[ρ]ίεργος*.

21 Vgl. Ludwig, Entr. s. l’Ant. Cl. 16, 1970, 88

dann als Leihgabe sieben Dreifüße, zwölf Tische, neun Bodenmatten und ein Perserteppich von hundert Fuß Länge im Befehlston verlangt werden, schließlich dem armen, vom Brunnensturz noch schwer mitgenommenen Bauern in den leuchtendsten Farben die Pracht des ihn erwartenden Festes geschildert wird – u. a. führen dort zwei hübsche junge Sklavinnen einen Tanz auf (950 ff.) –, und wie dabei die beiden clowns selbst munter das Tanzbein schwingen und den Alten zum Mitmachen auffordern – das alles ist so meisterhaft komisch, daß die Szene einem Aristophanes durchaus Ehre gemacht hätte. Wer, wie Thierfelder²², von „grausamer Verhöhnung des gestürzten Mannes“, die „unser Gefühl beleidigt“, spricht und in dem Ganzen einen „Kunstfehler“ erblickt, dem mangelt es an Verständnis für das Wesen eines attischen Komödienschlusses, der würde womöglich auch die großartige Schlußszene der *Ἀχαρνῆς* aus Mitleid mit Lamachos verdammen.

Dabei ist die Knemon-Szene, wie Schäfer gezeigt hat²³, von der *οἰκονομία* her sogar notwendig. Man darf nicht vergessen, daß der Menschenfeind der Titelheld des Stückes ist, und mit Recht weist Schäfer daraufhin, daß die ans Tragische grenzende große Rede des Alten im vierten Akt (..707 ff.) zu ernst ist, als daß dieser Auftritt die letzte Begegnung des Zuschauers mit der Hauptperson der Komödie sein könnte. Außerdem beharrt Knemon ja trotz seines viel Einsicht veratenden Selbstbekenntnisses auf seiner Misanthropie und bleibt der Verlobungsfeier seiner Tochter nicht nur wegen seiner Unpäßlichkeit fern. Deshalb müssen dann eben als zwei „dei ex machina“ die beiden Rüpel in Aktion treten und dadurch, daß sie alles ins Lächerliche ziehen, den Widerstrebenden mit der Gewalt ihrer ausgelassenen Scherze zum *κῶμος* hinzuziehen. Daß hier die Paideia-Theorie des Theophrast von der *ἡμέρωσις ψυχῆς* (vgl. Ioannes von Stoboi II 31, 124, p. 240 W.) praktiziert und zugleich kunstvoll parodiert werde, können wir Schäfer freilich nicht ganz glauben²⁴.

Nach der Verspottung Knemons läßt Getas sich Kränze und eine Fackel geben und spricht dabei eine ganz ähnliche Formel wie 70 Jahre vor ihm der Chremylos des *Πλοῦτος* (1194)²⁵ sie sprach: *ἀλλ' ἐκδότηω/ στεφάνους τις ἡμῖν, δᾶιδα* (963 f.). Dann wendet er sich an die Zuschauer, spricht ein kurzes Wort zum ganzen Stück, fordert sie zum Beifall auf und bittet schließlich die Siegesgöttin um ihren Beistand; diesmal erinnert der formelhafte Wendung an die Schlußanapäste der drei euripideischen Tragödien *IT*, *Op.* und *Φοῖν*.

4.2.2. *Σαμία* V. Akt

In der *Σαμία* bringt der turbulente Tetrameterakt die Auflösung aller Verwicklungen um das Kind, wofür Demeas sich am Ende des vierten Aktes in einer Art

22 Menandrea, Istit. Filol. Class. Un. Genova 1960, 107 - 112

23 aa0 66 ff.

24 aa0 71 ff.

25 Wortlaut o. S. 124

Epilog bei den Göttern bedankt (614 f.)²⁶. Ein Mißverhältnis ist aus der Welt geschafft, das Vertrauensverhältnis zwischen Pflegevater und Zögling scheint wiederhergestellt zu sein, der schon seit dem Anfang des dritten Aktes vorbereiteten Hochzeit steht nichts mehr im Wege, und so erwartet man eigentlich, daß der fünfte Akt gleich mit diesem Fest beginnen werde. Stattdessen tritt nach dem *entre' acte* (616) genau wie zu Anfang des ersten Aktes Moschion allein auf und spricht einen längeren Monolog, aus dem wir erfahren, daß der junge Mann tief gekränkt ist, weil sein Vater einen so schweren Verdacht gegen ihn gehegt hat; er würde, wenn nicht die Liebe zu Plangon ihn zurückhielte, auf der Stelle als Söldner nach Asien gehen. Jedenfalls wolle er nun wenigstens so tun, als hätte er dies ernstlich vor, um Demeas damit einen ordentlichen Schrecken einzujagen und einen Denkkzettel zu verpassen (616 - 640). Als Parmenon, der sich während des ganzen vierten Aktes aus Angst vor Demeas von der Bühne entfernt gehalten hatte, auftritt (641), schickt sein junger Herr ihn nach *χλαμὺς* und *σπάθη* ins Haus.

Wenn wir nun eine Szene erwarten, in der der Vater vom Sohne, wie es in einem Schlußakt — siehe *Neφ.* — häufig vorkommt, verspottet und auf den Arm genommen wird, so sehen wir uns freilich getäuscht. Moschion, der schon das ganze Stück über nicht recht dazu in der Lage war, Eigeninitiative zu entfalten, ist sich, noch bevor Demeas selbst auftritt, seiner Sache durchaus nicht sicher, weil er als ein schwächlicher, verweichlichter Jüngling sich die Rolle des zornigen jungen Mannes nicht so ganz zutraut. Als nämlich der verdutzte Sklave im Hause verschwunden ist, sagt Moschion bei sich: *πιθανὸν εἶναι δεῖ μόνον, / ὅ, μὰ τὸν Διόνυσον, οὐ δύναμαι ποεῖν ἐγὼ* (667 f.). Als Parmenon — noch ohne das Verlangte — die Bühne wieder betritt (669), wechselt gleichzeitig der Sprechvers vom iambischen Trimeter zum trochäischen Tetrameter über. Wie beim Wechsel des Motivs im Musikdrama kündigen die neuen, lebendigeren Verse schon den fröhlichen Ausgang an, denn Parmenons Bericht gibt einen ersten Vorgeschmack von Wein, Räucherwerk und Opferfleisch (672); die Braut wartet auch schon (674 f.). Das kann seine Wirkung auf Moschion natürlich nicht verfehlen. Zwar reagiert er auf das Drängen des Sklaven, doch schleunigst ins Haus zu kommen, mit einer barschen Wiederholung seines Befehls (672 - 680), aber kaum ist Parmenon wieder im Haus verschwunden, da ergreift den jungen Mann Angst, er könnte im Begriff sein, eine große Dummheit zu begehen, und er wendet sich an die Zuschauer — die sich natürlich eins lachen — mit den Worten: *ἀν δέ μου/ μὴ δέητ', ἀνδρες, καταμένειν, ἀλλ' ἀποργισθεὶς εἰαὶ/ ἀπιέναι — τοῦτ' γὰρ ἄρτι παρέλιπον — τί δεῖ ποεῖν;* (682 f.).

Der Spaß hat seinen Höhepunkt erreicht, denn Moschion ist drauf und dran, sich in seiner eigenen Falle zu fangen, der Foppende droht zum Gefoppten zu werden — eine reizvolle Umkehrung des alten Motivs durch den Dichter. Gerade hat Parmenon die gewünschten Sachen gebracht (687), als endlich Demeas erscheint, wodurch ganz plötzlich das Lächerliche der Situation sich in Ernst verwandelt, denn wider Erwarten beherzigt der Alte die trotzige Haltung seines Zög-

lings und nimmt sie zum Anlaß, in einer Rede von achtzehn Versen (694 - 712: tr IV ¹) eine abschließende Stellungnahme zum zurückliegenden Geschehen abzugeben, die nun in der Tat nichts an offener oder verhüllter Ironie enthält und mit ihrem eindringlichen Ton an die Selbstrechtfertigung eines tragischen Helden erinnert. Das Vater-Sohn-Verhältnis, dessen Beeinträchtigung den dramatischen Konflikt heraufbeschworen hatte, wird in Demeas' Worten noch einmal von Grund auf beleuchtet und – mit deutlichem Bezug zu dem, was Moschion in seiner Prologrhesis über dieses Thema geäußert hatte (6 ff.) – diesmal von väterlicher Seite aus interpretiert. Demas gesteht zwar seinen Fehler ein, beschwört aber den Zögling, im Gedenken an die großzügige Erziehung, die dieser genossen habe – und der Zuschauer hat den jungen Mann ja selbst sagen hören: δι' ἐκεῖνον ἦν ἀνθρώπος (17) –, dem Vater doch das eine Vergehen, das noch dazu aus Unwissenheit geschah und bei dem der Alte immerhin größte Diskretion gewahrt habe, angesichts der vielen anderen Wohltaten zu verzeihen²⁷.

Es ist – man könnte sagen: „für einen Moment still geworden im Saale“, ein Theaterpublikum, das sich eben noch über Moschions Ungeschicklichkeit amüsiert haben dürfte, würde jetzt nachdenklich geworden sein – aber wir sind im fünften Akt, der κῶμος wartet, und so ist es bezeichnend, wie der plötzliche Einbruch des polternden Nikeratos, der den Ausreißer einfach fesseln will, bewirkt, daß der ernste Eindruck, den Demeas' Worte hinterlassen haben, vom Abschlußtrubel verschluckt wird – Moschion kann alles einfach abtun mit den Worten „Das hättest du gleich haben können“ und dabei ähnlich wie Kallippides nach der Rede des Sostratos (Δύσκ. 817)²⁸ ein bißchen über des Vaters „φιλοσοφεῖν“ witzeln (724). Wenn der Zuschauer – so Treu – noch einen Augenblick denkt: „Ganz so einfach wäre es nicht gewesen!“²⁹, wird er gleich wieder abgelenkt durch die albernen Worte, mit denen Nikeratos die Verlobungsformel begleitet: „...und als Mitgift kriegst du meine ganze Habe, wenn ich sterbe – was nie geschehen möge, sondern immer möcht' ich leben!“ (727 f.), und so löst sich alles in Gelächter auf.

Der Hochzeitszug kann beginnen, Demeas ruft nach Kränzen und Fackeln (731) und spricht den Epilog an die Zuschauer, die er auffordert, dem Theatergott kräftig zu applaudieren. Kennzeichnend für das Alter der diesmal dem Trochäus angepaßten Νίκη-Formel, die wir als letztes von ihm hören (736 f.), ist, daß der Dichter den Sieg dort τοῖς ἐμοῖς...χοροῖς erlebt.

4.2.3. Zusammenfassung

Zwei inhaltlich und ihrem Umfang nach völlig verschiedene Schlußakte Menanders, die wir ganz besitzen, weisen ein bestimmtes Arsenal an typischen Spielzügen des Komödienschlusses gleichermaßen auf. Der Zufall will es, daß wir einen Schlußakt, bei dem die Integration dieser tradionellen Elemente in die Hand-

²⁷ Zu dieser Rhesis vgl. o. S. 38

²⁸ s. o. S. 129

²⁹ Humane Handlungsmotive in der Samia Menanders, RhM 112, 1969, 230 - 254, 249

lung noch nicht nahtlos geglückt ist, mit einem um so geschlossener gestalteten Schlußakt vergleichen können: Der fünfte Akt des Δύσκ. wirkt ein wenig „angehängt“ und fällt zudem in zwei voneinander so gut wie unabhängige Teile auseinander; im ersten Teil sind ein zusätzlicher γάμος und vom Dichter leicht verspottetes Moralisieren, im zweiten die aus einer Reprise bestehende Verhöhnung des Helden und die Beschreibung von Schmaus, Gelage und Tanz die tragenden Elemente. Der fünfte Akt der Σαμία dagegen schließt organisch an die bisherige Handlung an und ist in einem Stück konstruiert. Selbst wenn auch hier mit dem Ende des vierten Aktes alle Irrtümer und Hindernisse aus dem Weg geräumt sind und damit die Handlung ihr eigentliches Ziel erreicht hat, so ist doch noch eine versöhnliche Aussprache zwischen Vater und Sohn, den beiden Trägern der Handlung, vonnöten. Um die ausgelassene Stimmung des Schlußaktes einer Komödie zu wahren, hat der Dichter ein kurzes, vergnügliches Katz-und-Maus-Spiel daraus gemacht, das – durch ein paar besinnliche Worte des Demeas nur vorübergehend unterbrochen – seinen Höhepunkt in dem burlesken Auftritt des Brautvaters Nikeratos erreicht und dann gleich in den Hochzeitskomos übergeht.

Wieder kann man übrigens nicht umhin, die Σαμία als eins der reiferen Werke des Dichters anzusehen – auf jeden Fall im Vergleich mit dem erwiesenermaßen frühen Δύσκ.³⁰

4.3. Der fünfte Akt in Komödien, die fragmentarisch oder in römischer Bearbeitung überliefert sind

4.3.1. Die traditionellen Elemente des Komödienschlusses

Es ist charakteristisch für den Wandel der mehr an das Märchen erinnernden Komödienwelt der Archaia zum realistischen „bürgerlichen Schauspiel“ der Nea, daß nunmehr in den meisten Fällen der „γάμος“ in Form einer rechtmäßigen Eheschließung erscheint, was einen besonderen, „offiziellen“ Anstrich dadurch erhält, daß beim Vollzug einer Verlobung vom Brautvater oder dessen Beauftragten eine Formel gesprochen wird, die sicherlich dem attischen Alltagsgebrauch entstammte. Wir kennen sie mittlerweile aus den Schlußakten von sechs dem Titel nach bekannten Komödien: Ἀσπίς 540 f.³¹, Δύσκ. 842 ff. (vgl. 762), Κωνειαζόμ. (?) POx 2533, 4 ff.³², Μισούμ. POx 2656, 444 ff., Περικειρομ. 435 ff., Σαμία 726 ff.; außerdem aus drei namenlosen Fragmenten: F 682, POx 429 (p. 52 Schrö.), POx 1824. Sie lautet z. B. Δύσκ. 842 ff.: ἀλλ' ἐγγυνὼ παίδων ἐπ' ἀρότωι γνησίων/ τὴν θυγατέρ' ἤδη, μεираκίων, σοι, προικὰ τε/ δίδωμ' ἐπ' αὐτῇ τρία τάλαντ'. Natürlich konnten die Römer mit einem solchen nur den Hellenen vertrauten Brauch nichts anfangen,

30 s. o. S. 35 A. 109

31 Im verstümmelten fünften Akt heißt es einmal: ἰὼν τοῦτ' ἔχων τὴν ἐγγύην/ (...)]εῖναι μαρτύρων δ' ἐναντίον.

32 Zur vermutlichen Zugehörigkeit dieses F zu den Κωνειαζόμ. s. u. S. 149 ff.; vgl. auch Fab. Inc. Cair. 29 f. und 33 + App.

und so finden wir in den Übertragungen nichts dergleichen oder höchstens Spuren, vgl. Andria 951 und besonders 20 f. des alter exitus, den der Anonymus vermutlich auch aus einer griechischen Vorlage (etwa gar der Περωνθία?) übertragen hat: „gnatam tibi meam Philumenam/ uxorem et dotis sex talenta spondeo.“

Mit einer rechtmäßigen Hochzeit endeten, soweit wir bisher sehen: Ἀδ. β, Ἀνδρία, Ἀνδρόγ. (vgl. F 52 und die freie Bearbeitung des Wilhelm von Blois, Alda vel Androp(!)ynaculum), Ἀρρηφ. (vgl. F 59 1, 4), Ἀσπίς, Αὐτ. τιμ., Γεωργός, Δύσκ., Εὐν., Ἦρω, Θεοφοροῦμ. (sicher wurde so die „Besessene“ „geheilt“), Ἰέρεια, Καρχ. (vgl. POx 2654, 38), Κεκρύφ. (vgl. F 238, 1), Κιθ., Κωνειαζόμ., Μισογ. (Titel!), Μισούμ., Περικειρομ., Περωνθία, Πλόκιον, Σαμία, Σικ., Συναριστ., Ὑποβολιμ. (F 430), Φάσμα, „Schatzkom.“, Fab. Inc. IV Mette (fr. d recto 4), davon einige mit einem διπλοῦς γάμος (Ἀδ. β, Ἀσπίς, Αὐτ. τιμ., Κωνειαζόμ. (?)³³, Δύσκ., Περικειρομ.), die Ἰέρεια sogar mit drei Hochzeiten. In Ἀδ. α, Ἐπιτρέπ., Ἰέρεια und wahrscheinlich auch im Ἀπιστος³⁴ fanden getrennte Ehegatten wieder zueinander.

Immerhin ist aus der Archaia der „γάμος“ mit einer Dirne geblieben: in Ἀδ. β, Δὺς ἐξαπ., Ἐπιτρ. (?), Εὐν., Κόλαξ und Σικ. (?) darf am Schluß ein Freier seine Hetäre in die Arme schließen. In den Ἀδ. α brachte der pffiffige „Antipho“ (Smikrines?) durch seinen liederlichen „apologus“ seine Schwiegersöhne dazu (vgl. Stich. 572), dem lüsternen γέρων eine der von der Reise mitgebrachten ψάλτραι und αὐλητρίδες (vgl. Stich. 380) für die Nacht zu überlassen. Das ist aber ein Einzelfall, der für Menander nicht einmal hundertprozentig gesichert ist; man kann den weiten Abstand zu Aristophanes daran ermessen, daß Hetären wie die Chrysis des Εὐν. und die Habrotonon der Ἐπιτρέπ., die während der Handlung einen ἐλεύθερος νοῦς beweisen, am Ende dafür belohnt und in den bürgerlichen Stand aufgenommen werden. Außerdem ist bei solchen Hetären-„γάμοι“ jede offene Obszönität strikt vermieden; das äußerste zeigen die Schlüsse von Δὺς ἐξαπ. und Ἀδ. α, die wir noch dazu nur aus der plautinischen Bearbeitung kennen: Bacch. 1120 ff. bezirzen zwei Hetären zwei lüsterne γέροντες auf offener Bühne, Stich. 764 ff. gibt ein Sklavendirnchen einem Sklaven einen Kuß. Ansonsten wird alles Anstößige von der Bühne verbannt; im Δύσκ. führen die beiden Sklavin- nen ihren schon erwähnten Tanz (950 ff.) – μετ' αἰσχύνης, wie eigens gesagt wird – vor einem hinterszenischen Publikum auf, und der „Menedemus“ des Αὐτ. τιμ., der im fünften Akt dem „Chremes“ von den Heimlichkeiten des „Clitipho“ mit der Hetäre berichtete, ließ seinen Zuhörer und das Publikum auf schalkhafte Weise mehr raten als Kenntnis von den Freuden der beiden erhalten: bei Terenz (Heaut. 883 ff.) hören wir, daß die Liebenden sich in ein Chambre séparée³⁵ ein Lotterbettchen stellen ließen: Chr/ quid postquam hoc est factum?³⁶ Me/ dictum factum

33 s. o. S. 133 A. 32

34 s. o. S. 63 ff.

35 Die Stelle erinnert an einen menandreischen „Botenbericht“: Menedemus beginnt seine Schilderung mit der hier üblichen Ekphrasis des Ortes: „est mihi ultimis conclave in aedibus quoddam – vgl. Ἀσπίς 23, wo Daos seinen Bericht beginnt: ποταμός τις ἐστὶ...“

36 Wieder typisch „Botenbericht“: vgl. Smikrines' Zwischenfrage Ἀσπίς 39: τί οὖν δὴ γίνεται;

huc abiit Clitipho. Ch/ solu'? Me/ solu'. Ch/ timeo. Me/ Bacchi' consecutast ilico. Ch/ sola? Me/ sola. Ch/ perii. Me/ubi abihere intro³⁷, operuere ostium. Ch/ hem... (904 - 906)

Gelage und Schmaus begleiten hinterszenisch mehrere Komödien schon von einem frühen Zeitpunkt der Handlung an : In den 'Επιτρέπ. zecht Charisios mit seiner Habrotonon schon während der ersten Szene im Hause des Chairestratos, im Δίς ἐξάπ. betrat Moschos am Anfang des zweiten Aktes mit seinen ὀψώνια das Hetärenhaus (Bacch. 168), im Αὐτ. τιμ. begann die Dionysienfeier (vgl. Heaut. 162) am Ende des zweiten Aktes, überdauerte eine ganze Nacht (= entre' acte)³⁸ und setzte sich am nächsten Tag (= III. Akt ff.) nach dem Wohnungswechsel der Hetäre (Heaut. 748) im Nachbarhaus fort, im Δύσκ. betritt am Ende des zweiten Aktes die Vorhut der Opfergesellschaft das Heiligtum des Pan. Hochzeitsvorbereitungen begleiten die Handlung von Ἀνδρία (vom ersten Vers an; wohl auch Περωνθία), Γεωργός (von der ersten Szene an), Σαμία (ab entre' acte II/III), Συναριστ. (vom ersten Akt an), Φάσμα (vom ersten Akt an), „Schatzkom.“ (vom dritten Akt an; vgl. Aul. 280). In den Ἀδ. β ging das Gelage des „Ctesipho“ mit seiner ψάλτρια (Beginn: II. Akt) in die Hochzeitsvorbereitungen für „Aeschinus“ im V. Akt über; bei Terenz ist der Sklave Syrus schon am Anfang von „V“ (763) müde vom Trinken (vgl. 785 f.).

Wie der Zuschauer im Laufe des ersten bis vierten Aktes von diesen hinterszenischen Vergnügungen nur indirekt durch Schilderungen der Beteiligten, meist Sklaven und Köchen, erfährt, so ist er meistens auch im Schlußakt, in dem die Festlichkeiten ihren Höhepunkt erreichen, auf Berichte angewiesen (vgl. Δύσκ. 855 ff., 901, 940 - 953; Bacch. 1181, 1203), und so werden wir annehmen, daß Fälle wie das Sklavengelage am Ende der Ἀδ. α bei Menander nicht häufig waren (vgl. Stich. 683 ff. + F 2). Aus szenischen Trinkereien stammen vielleicht Παλλακή F 319: Α/ νῦν πῖθι, νῦν ἀρύβρισον. Β/ ἦν, ἀρύβρικα, und F 3 der Θεοφοροῦμ. (wenn das Prädikat mit Cobet als Imperativ zu lesen ist): καὶ ταχὺ τὸ πρῶτον περισόβει ποτήριον/ αὐτοῖς ἀκράτου, falls es sich hier nicht um zitierte Rede aus einem Bericht (vgl. Θεοφοροῦμ. F 4!) handelt, ganz davon abgesehen, daß eine Trinkszene, wie das Beispiel der Συναριστ. zeigt (I 1), auch an jeder anderen Stelle der Komödie gestanden haben könnte.

Auch die zahlreichen μάγειρος-Fragmente, die wir besitzen, müssen durchaus nicht aus Schlußakten stammen, wie man z. B. an Δύσκ., 'Επιτρέπ. und Σαμία leicht sehen kann. Der Koch, der im Κεκρύφαλος auftrat, um eine Hochzeit vorzubereiten³⁹, kann also seinen Sermon, von dem uns noch fünf Verse erhalten sind (F 238), in einem früheren Akt gehalten haben. F 239 dagegen, in dem je-

37 Hier stand im Original vermutlich die stereotype Berichtsformel ὡς γὰρ τάχιστ' εἰσῆλθον (vgl. Περικειρομ. 287 = Σαμία 207 - Δύσκ. 670 - Aul. 705), die an eine „ἐπεὶ γὰρ“-Formel des Tragödienberichts anklingt (vgl. z. B. 'Ηρακλεῖδαι 800, dazu die Berichtsparodie im Πλοῦτος: ὡς γὰρ τάχιστ' ἀφικόμεθα 653).

38 s. o. S. 81 A. 284

39 Vermutlich die Hochzeit Moschion-Dorkion, da F 951 wohl zu dieser Komödie gehört; vgl. Mette, Bericht I, 1965, 145 f.

mand u. a. die Anweisung gibt, Kränze, die typischen Requisiten des Abschlußkomos, herzurichten, dürfte an das Ende des fünften Aktes zu setzen sein; hier wie in den Versen von Κόλαξ F 1, die wieder ein Koch spricht, ist von σπονδαί die Rede, die der Ὀρέστης-Scholiast ausdrücklich als typisch für einen Komödienschluß bezeugt (zu 1691): ἡ κατάληξις τῆς τραγωιδίας ἢ εἰς θρηῆνον ἢ εἰς πάθος καταλύει, ἡ δὲ τῆς κωμωδίας εἰς σπονδὰς καὶ διαλλαγὰς.

Getanzt wird in den uns erhaltenen Komödien nur in der letzten Szene des Δύσκ. und der letzten Szene des auf die Ἀδ. $\bar{a}$ zurückgehendes Stichus (769 ff.). Für das Φάσμα ist in F 3 an unbekannter Stelle „ithyphallicum metrum“ bezeugt, welches oft Auflösungen in Tribrachys aufweise. Sollte damit eine Szene in ia IV gemeint sein, wie Mette annimmt⁴⁰? Da Sikon und Getas im Δύσκ. zu diesem Rhythmus tanzen, könnte es im Φάσμα – in dem übrigens auch ein Koch auftrat (POx 2425 Fr B, col I) – vielleicht am Schluß eine ähnliche Tanzszene gegeben haben.

Die Kränze und Fackeln ganz am Schluß einer Komödie haben sich schon durch Δύσκ. und Σαμία als typische Requisiten erwiesen⁴¹, und ähnliche Wendungen wie dort finden sich Μισοῦμ. 459 f., Σικ. 418 f. und Fab. Inc. V Mette, 13. Geoffrey Arnott hat gezeigt⁴², daß die Fackeln am Ende einer Komödie im Altertum sogar sprichwörtlich waren, denn im letzten Kapitel der Αἰθιοπικά des Heliodor heißt es von den Göttern als den νῦν τὴν κορωνίδα τῶν ἀγαθῶν καὶ ὥσπερ λαμπὰ δειὸν δρᾶματος τὸν νυμφίον τῆς κόρης τουτονὶ τὸν ξένον νεανίαν ἀναφῆναντες. Eine Dichtung konnte also ein glückliches Ende haben, das „wie die Fackel des Dramas“ leuchtete.

Auch die abschließende Hinwendung zum Publikum in einer Art Epilog sahen wir schon in Δύσκ. und Σαμία. Ein Schauspieler, wohl meist ein Sklave, wendet sich (Δύσκ. 965 und Μισοῦμ. 458 mit εἶν) an die μεϊράκια (Δύσκ. 967, Σαμία 734, Σικ. 420), παῖδες (Δύσκ. 967, Σαμία 733), ἄνδρες (Δύσκ. 967, Μισοῦμ. 464) und γέροντες (Σαμία 734)⁴³ und fordert sie auf, die Hände aus den Mänteln zu ziehen (ἐξείραντες F 771)⁴⁴ und Beifall zu klatschen (Δύσκ. 967, Μισοῦμ. 464 ?, Σαμία 735, Σικ. 421, F 771). Beendet wird eine Menanderkomödie mit der Νίκη-Formel, die sich – im Wortlaut von Δύσκ. 969 f. – in Μισοῦμ. 465 f., Σικ. 422 f. und Fab. Inc. V Mette, 20 f. findet; außerdem zitiert sie der Aristidesscholiast p. 301 Dind. (= „F 11 Ἐπιτρέπ.“). Bei Terenz hat sich von alldem nur das „plaudite“ erhalten, bei Plautus von Fall zu Fall mehr, aber hier wird der Römer viel Eigenes hinzugetan haben.

Beherrschendes Element eines menandreischen Schlußaktes – auch das ergab sich schon aus Δύσκ. 784 ff. und Σαμία 616 ff. – ist jene Komik, die von Spiegelungen, Verzerrungen, Umkehrungen und Reprisen früherer Ereignisse und

40 Bericht I 22

41 s. o. S. 130 bzw. 132

42 Ὅσπερ λαμπάδιον δράματος, Hermes 93, 1965, 253–255

43 Fab. Inc. V Mette, 18 οἱ τε φιλόκαλοι könnte vgl. Handley, BICS 12, 1965, 62 – an die δικάσται gerichtet sein; vgl. aber Σαμία 733 παῖδες καλοί.

44 Vgl. E. Fraenkel, Beobachtungen zu Aristophanes, Rom 1964, 154 f.

Dialoge und damit verbundenen Verspottungen und Hänseleien bestimmter Personen lebt; hierher gehören auch Monologe und Reden wie Δύσκ. 861 ff. (Monolog Sostratos)⁴⁵ und Σαμία 694 ff. (Rhesis Demeas)⁴⁶, in denen jemand – in den meisten Fällen mit unfreiwilliger Ironie und scheinbarer Philosophie – dem Geschehen eine nachträgliche Deutung gibt, wie es in ernsthafter Weise in der ἔξοδος einer Tragödie zu geschehen pflegt. Die beiden folgenden Abschnitte wollen nun anhand der einzelnen Stücke aufzeigen, wie die entsprechenden Szenen zusammen mit den anderen Komödienschlußelementen, die eben aufgezählt wurden, vom Dichter in einem Schlußakt integriert werden. Vorausgeschickt sei dieser Analyse eine knappe Zusammenfassung der Möglichkeiten von „Fopp-Szenen“, denen wir bei Menander in den erhaltenen Komödien begegnen. Beliebtes Verhöhnungsobjekt, wie im Δύσκ. und – mit Abwandlungen – in der Σαμία ist der γέρων; ein Sklave nimmt einen solchen in den Ἐπιτρέπ. aufs Korn, in den Ἀδ. β tat es der eigene Bruder, in den Κωνειαζόμεν. – wenn die Fab. Inc. von Kairo hierher gehört – ein junger zusammen mit einem alten Mann; wer den γέρων der Ἀσπίς eventuell ärgerte, wissen wir nicht. Zwei Väter wurden am Schluß des Διὰ ἔξαπ. gehänselt. Im Ἀντ. τιμ. kehrte der das ganze Stück über gezauste „Chremes“ am Schluß den Spieß gegen seinen Sohn um. Ein Soldat wird jeweils in Μισοῦμ. und Περικειρομ. nur auf den Arm genommen, im Κόλαξ dagegen wurde diese Figur derb übers Ohr gehauen. Ein Sklave wurde in Ἀνδρία, Εὐν. und Περωνθία Wut und Spott preisgegeben, während im fünften Akt der Μεσσην. wahrscheinlich zwei Sklaven mit einem jungen Mann ihren Spaß trieben. Ein wenig durcheinander gerät ein γέρων im fünften Akt des Σικ. durch die Art, in der man ihm mitteilt, daß seine vermißte Tochter sich unverseht wiedergefunden hatte; der γέρων der „Schatzkom.“ bringt in einer witzigen Verwechslungsszene den Verlust seines Schatzes mit dem Verlust der Unschuld seiner Tochter durcheinander.

4.3.2. Die Integration der typischen Spielzüge des Komödienschlusses in die Handlung des fünften Aktes

4.3.2.1. Die Fragmente

Ἐπιτρέποντες – Περικειρομένη – Μισοῦμενος – Σικυνώνιος – Ἀσπίς
– Κωνειαζόμεναι – Περωνθία – Μεσσηνία

Der fünfte Akt der Ἐπιτρέποντες ist uns, obwohl teilweise arg verstümmelt, in seinem Aufbau noch sehr gut kenntlich. Wie der fünfte Akt des Δύσκ. zerfällt er in zwei Hälften, die wieder durch leere Bühne voneinander getrennt sind. Die erste Hälfte (649 - 703), von der leider nur elf einigermaßen lesbare Zeilen erhalten sind (651 - 659, 702 f.), betrug wenig über achtzig Verse und bestand aus zwei oder drei Szenen, in denen auf jeden Fall Chairestratos und

45 s. o. S. 129

46 s. o. S. 132

Onesimos auftraten. Es muß in der Hauptsache um Habrotonon gegangen sein, denn es ist nicht nur in den erhaltenen Versen, welche Anfang und Schluß dieser Szene darstellen, ausschließlich von ihr die Rede, sondern wir hören auch ihren Namen in den dazwischenliegenden Versresten (676?, 686).

Mit diesem Thema hat die Handlung des Stückes, die mit der Wiedererkennung Pamphile-Habrotonon und der anschließenden Versöhnung der Ehegatten im vierten Akt ihr Ziel erreicht hatte, eine Art Zusatz erfahren, der offensichtlich dieselbe Funktion hat wie der Zusatz zur *Δύσκ.*-Handlung im ersten Teil des dortigen fünften Aktes: wie dort Gorgias, weil er durch sein plötzliches Eingreifen der Hauptperson entscheidend bei der Erreichung ihres Zieles geholfen hat, zum Dank dafür noch „nachträglich“ mit der Schwester des Helden bedacht wird, so hat sich auch die Hetäre, die in vergleichbarer Weise das Geschehen der *Ἐπιτρέπ.* mitbestimmt hat, im fünften Akt eine Belohnung verdient. Freilich kann man eine Hetäre nicht gleich mit jemanden verloben, man muß sie erst freilassen, wobei der, der sie freiläßt, zu ihrem *προστάτης* wird. So etwas wurde anscheinend – wenn Sudhaus den Vers 651 richtig ergänzt hat – *μαρτύρων ἐναντίον* vollzogen, und wenn der bewußte Vers auf die Freilassung der Habrotonon geht, dann zeigt sich an der Ähnlichkeit dieser Formel mit der Verlobungsformel, daß im Schlußakt der *Ἐπιτρέπ.* die Belohnung der Hetäre funktionell für den sonst hier gebräuchlichen *γάμος* stand.

Zur Wiederherstellung der fraglichen Szenen: Am Anfang sagt irgend jemand zu Chairestratos, er möge dem Charisios der teure Freund bleiben, der er immer war, und Habrotonon nicht als ein gewöhnliches *ἐταυρίδιον* ansehen, sondern als die Retterin des Kindes. Dann folgt der unverständliche Satz, den Wilamowitz wie folgt paraphrasiert: „Habrotonon soll zunächst unter vier Augen den lieben X und den holden Y – was?“ (658 f.)⁴⁷. Am Ende des ersten Teils des fünften Aktes sagt ein Unbekannter: „Jener“ hätte sich der Hetäre wohl nicht enthalten, das weiß ich genau. Ich aber werde mich ihrer enthalten (702 f.)“⁴⁸. Wilamowitz hat das Problem dadurch zu lösen versucht, daß er seinen Simias zum Sprecher von 649 ff. und 702 f. machte: dieser ermahne Chairestratos, dem Charisios dadurch die Treue zu bewahren, daß er für diesen die Prostatie der Habrotonon übernimmt und das Mädchen, ihrem *ἐλεύθερος νοῦς* entsprechend, zurückhaltend behandeln soll. Die verlorenen Verse mußten dann ergeben haben, daß Chairestratos als patronus der Hetäre aus einem Bock zum Gärtner gemacht worden wäre, worauf der wackere Simias das Amt übernommen und die Schlußverse – *ἐκεῖνος* = Chairestratos – gesprochen hätte⁴⁹.

Webster hat vor kurzem die Existenz des Simias und damit auch dessen Rolle in den fraglichen Szenen angezweifelt⁴⁹; wenn damit auch der von Wilamowitz so

47 Schiedsgericht 106

48 Schiedsgericht 40 - 42, 103 - 107, 210

49 Self-apostrophe in Menander, CR N. S. 15, 1965, 17 f. Webster weist darauf hin, daß der Name Simias ausgerechnet vom Koch Karion genannt wird; es könnte sich also um einen Gehilfen des Kochs handeln und 454 wäre dann etwa zu ergänzen ὡς Ἡρ[άκλεις, τί γὰρ δια-
τρίβει] Σιμίας; ἀπώμεν.

genial ergänzte biedere Freund des losen Chairestratos⁵⁰ nicht einfach aus der Welt geschafft werden kann, so ist doch Websters Vermutung sehr ansprechend, die Verse 649 ff. seien der Anfang eines Monologes des Chairestratos, der sich also 652 selbst anredet – eine Möglichkeit, die Wilamowitz verworfen hat. Wer aber sagte dann, er wolle sich der Hetäre enthalten, nachdem „jener“ es nicht tun würde? Das kann doch wohl weder der für den fraglichen Szenenkomplex gesicherte Onesimos – ein Sklave! – über Chairestratos, noch dieser über jenen gesagt haben. Webster hatte schon früher, als er Simias noch in seine Rekonstruktion einbezog, an Charisios als Sprecher von 702 f. gedacht⁵¹. Nun hatte Wilamowitz es jedoch für ausgeschlossen gehalten, daß dieser als ehemaliger Besitzer der Habrotonon die Prostatie auch selbst übernahm – es nicht zu tun, „war er seiner Frau schuldig“⁵². Er brauchte also einen Stellvertreter, und da bot sich Chairestratos. Wäre es nun nicht möglich, daß in den verlorenen Versen Chairestratos, der typische Liebhaber von Harfenspielerinnen⁵³, verriet, daß er, im Gegensatz zu seinen anfangs im Monolog geäußerten guten Vorsätzen, im Falle einer Übernahme der Prostatie sein Amt „mißbrauen“ würde – ein paar diesbezügliche lose Bemerkungen würden gut in einen fünften Akt passen! –, worauf Charisios dann doch die Prostatie selbst übernahm? Warum sollte er nicht, er, der schon das ganze Stück hindurch der Hetäre gegenüber Enthaltensamkeit geübt hatte und das volle Vertrauen seiner Frau besaß? Möglicherweise wäre wie folgt zu rekonstruieren: 1. Monolog Chairestratos: er weiß noch nichts von Wiedererkennung und Versöhnung⁵⁴ und beschließt in der Erwartung, daß Charisios die Hetäre freilassen und das Kind anerkennen werde, Habrotonon künftig mit Achtung zu begegnen. 2. Onesimos meldet ihm die Ergebnisse des vierten Aktes und den Wunsch des Charisios, Chairestratos solle für diesen die Prostatie der Hetäre übernehmen, worauf Chairestratos, seinem ἡθος getreu, neue Hoffnungen auf die Liebe der Hetäre äußert. 3. Charisios, der hinzutritt, erfährt dies und macht deshalb lieber selbst den *προστάτης*.

Diese auf Websters Anregung zurückgehende Rekonstruktion ist natürlich nicht als Patentlösung gedacht, sondern als eine vorsichtige Alternative zu den ebenso gut denkbaren Wilamowitzschen Überlegungen. Für den vorliegenden Zusammenhang genügt ja im Grunde die Feststellung, daß in der ersten Hälfte des fünften Aktes der *Ἐπιτρέπ.* das traditionelle Element „γάμος“ in Verbindung mit der Gestalt der „edlen Hetäre“ zur Geltung kam.

50 Zu den mit dieser Person zusammenhängenden Fragen s. o. S. 14 A. 49

51 StM 39 f.

52 Schiedsgericht 104

53 s. o. S. 14

54 Aus den Versresten der letzten Szene des IV. Aktes geht nicht hervor, daß jemand ins Haus des Chairestratos ging, um diesen über die *ἀναγνώρισις* zu informieren; W.s Behauptung, daß in einer Aktpause „geschehen sein kann, was immer der Dichter wollte“ (Schiedsg. 105), trifft nicht zu; es ist vielmehr feste Regel bei Menander, daß man einen Berichterstatter vor dem *entre' acte* ins Haus gehen sieht. Sollte aber 647 f. ...*βούλομαι/...πράγματα* – möglicher Sprecher On. oder Char. – so zu ergänzen sein, daß jemand dem Chairestratos die Ereignisse von IV melden will, dann wäre 649 ff. die Reaktion auf diese Meldung.

In der zweiten Hälfte des fünften Aktes (704 - 773), von der uns noch neunundsechzig Verse gut erhalten sind – vom Schluß ist wohl nur wenig verlorengegangen⁵⁵ – nehmen wir teil an einer Verspottung des Smikrines, die aber längst nicht so derb ist wie die des Knemon im fünften Akt des Δύσκ., wo ja auch die zweite Akthälfte diesem Thema gewidmet ist. Smikrines war nach einem erregten Wortwechsel mit seiner Tochter Pamphile in der ersten Szene des vierten Aktes (510 - 532... + F 7) heimgelaufen, um die Amme zu holen, die ihn in seinem Bemühen unterstützen sollte, Pamphile von Charisios – der angeblich das Kind mit Habrotonon gezeugt hat – zu trennen. Es hätte nun genügt, wenn der Dichter den Smikrines noch am Ende des vierten Aktes hätte wiederauftreten lassen, wo dieser dann, schon irgendwie vorbereitet durch Sophrone, von seinem Schwiegersohn oder seiner Tochter rasch über seinen Irrtum aufgeklärt worden wäre. Stattdessen gewinnt Menander dadurch, daß er im fünften Akt Onesimos den alten Filz durch freche, zweideutige Reden hinhalten läßt, zunächst einmal die notwendige Verspottungsszene für den Komödienschluß; außerdem entspricht es besser der dramatischen Konzeption, wenn die Figur, die das ganze Stück über den Quertreiber gespielt hat, nicht einfach kurzerhand dieser Rolle enthoben wird, sondern in einer längeren Szene nochmals Gelegenheit bekommt, durch Poltern und Protestieren ihrem Typ treu zu bleiben.

Die Szene, in der der Alte mit Sophrone die Bühne betritt (704 - 719), ist schon sehr burlesk, denn er springt sehr unsanft mit der alten Frau um – ein Motiv, das sich auch gegen Ende des Εὐν. fand (vgl. Eun. 912 - 917). Dann begehrt Smikrines Einlaß in das Haus des Charisios durch heftiges Pochen und lautes Rufen. Heraus tritt Onesimos und fängt an, statt den Alten gleich aufzuklären, ihn mit allerlei hochtrabenden Redensarten zu ärgern: der Sklave räsoniert über das Verhältnis von Göttern und Menschen und über den menschlichen Charakter, um dann mit passenden Euripideszitaten⁵⁶ zum Bericht über die Entdeckung des Kindes überzugehen. An dieser Stelle bricht unser Text ab⁵⁷.

In der Rede des Onesimos 726 ff. hat man immer wieder epikureisches wie auch stoisches Gedankengut wiederfinden wollen, das dann im Munde eines Sklaven nur volkstümlich gefärbt wäre⁵⁸. Wie jedoch Wilamowitz längst gezeigt hat⁵⁹, muß weder die Weisheit von den Göttern, welche keine σχολή haben, den zahl-

55 Da jetzt sicher anzunehmen ist, daß die Amme 704 ff. persona muta ist (s. u. A. 56), könnte tatsächlich zur letzten Szene zu einem Dreigespräch mit Onesimos und Smikrines Syriskos aufgetreten sein, entsprechend seiner Ankündigung Vers 287 (so Wilamowitz, Schiedsgericht 125 f., 215). Warum auch sollte Menander, entgegen seiner sonstigen Gewohnheit (s. o. S. 103), hier einmal einen Handlungsfaden abgeschnitten haben, wie Mette (Bericht I 66) für möglich hält?

56 Sandbach, Some Passages in Menander, Proc. Cambr. Phil. Soc. 193, 1967, 37 - 47, 44 f., hat gezeigt, daß Sophrone in dieser Szene stumm war („A nurse with literary interests is unparalleled in comedy.“). Zu Onesimos paßt ja auch das Zitieren von Tragödienversen besser, vgl. Ἀσπικ 404 ff.

57 Zur Schlußszene s. o. A. 55; zu F 9 und 10 vgl. Wilamowitz, Schiedsgericht 115, 215

58 Bes. M. Pohlenz, Menander und Epikur, Hermes 78, 1943, 270 ff.

59 Schiedsgericht 110, 111 - 113; vgl. 163

losen Menschen täglich Gutes und Böses zuzuteilen, auf Epikur zurückgehen, noch ist es wahrscheinlich, daß sich Menander den Gedanken „Der Charakter ist dem Menschen sein *δαίμων*“ nur bei Zenon holen konnte, denn er ist schon für den Komödiendichter Epicharm bezeugt.

Wenn es aber nicht der Sinn dieser Stelle sein kann, zeitgenössische Philosophie widerzuspiegeln und sie zu nichts Besserem zu verwenden, als um einen *γέρων* lächerlich zu machen, was könnte der Dichter dann mit diesen so betont am Ende des Dramas vorgebrachten „tiefsinnigen“ Gedanken bezweckt haben? Da so viel vom Wirken der Götter die Rede ist, liegt der Gedanke nahe, daß irgendein Bezug bestand zu der Götterthese der Komödie, die diese, wie wir gesehen haben⁶⁰, ganz sicher hatte. Hat dort ein Gott in einem Vorverweis angekündigt, daß er zur Lösung des Knotens beitragen wolle, dann wäre die Ironie unserer Stelle klar, da der Sklave hier gerade den Göttern einen Anteil am Zustandekommen menschlicher Schicksale bestreitet und später noch hinzusetzt, Smikrines, den sein *τρόπος* beinahe zu verkehrtem Handeln verleitet hätte, sei eben noch durch das *αὐτόματον* davor bewahrt worden.

Ludwig, der m. W. als erster an einen Bezug der Worte des Onesimos zur Götterthese dachte⁶¹, versuchte auch, in den *Ἐπιτρέπ.* wenigstens aus einer Anspielung einer dramatisch bedeutsamen Stelle den Vorverweis der verlorenen Prologthese zusätzlich zu erweisen. Wenn auch seine Methode, wie schon gesagt wurde⁶², bei anderen Stücken, deren Götterthese wir nicht haben, nicht immer restlos überzeugt, so besitzt sie doch angesichts unserer beziehungsreichen Schlußszene für die *Ἐπιτρέπ.* größte Wahrscheinlichkeit. Es fiel Ludwig nämlich auf, daß Pamphile, nach der eben erwähnten Auseinandersetzung mit ihrem Vater vor eine völlig aussichtslose Situation gestellt, in ihrem Monolog ausruft: *τίς ἂν θεῶν τάλαναν ἐλέησειέ με;* (535), und daß, nach prompt erfolgter Lösung im anschließenden Dialog mit Habrotonon, die Hetäre sagt: *μακαρία γύναι, θεῶν τις ὑμᾶς ἤλεσε* (553 f.). Ein solcher Versbezug an einer so entscheidenden Stelle des Dramas ist zu auffällig, als daß nicht der Schluß gestattet wäre, der Prologgott der *Ἐπιτρέπ.* könnte seine Mithilfe bei der Wiedererkennung versprochen haben⁶³. Dann wäre die Ironie der Onesimos-Szene von ähnlicher Art wie die Ironie jener schon besprochenen Stelle im fünften Akt des *Δύσκ.*, wo Sostratos so stolz von seinen Bemühungen spricht und dabei dasselbe Wort gebraucht wie Pan bei der Verheißung seiner Bemühungen (*ἐπιμέλεια* 38, 862)⁶⁴.

Wieder einmal hat es sich als überflüssig erwiesen, zwischen den Versen Menanders zeitgenössische Philosophie zu lesen, da zum Verständnis einer fraglichen Stelle die Interpretation mit Hilfe der in der Komödie gebräuchlichen Motive ausreicht.

60 s. o. S. 62

61 Entr. s. l'Ant. Cl. 16, 1970, 94

62 s. o. S. 111

63 Hinzu kommt, daß Charisios in seinem Reuemonolog 591 ff. sagt: „Die Gottheit ist ganz recht mit mir umgesprungen.“ (s. o. S. 108).

64 s. o. S. 129

Es ist ein seltsamer Zufall, daß die einander so auffällig in Struktur, Inhalt, sogar in einzelnen Wendungen gleichenden Schlußakte der beiden Soldatenstücke *Περικειρομένη* und *Μισούμενος* auch einen etwa gleich schlechten Überlieferungszustand aufweisen. Da ziemlich genau die dem Stellenwert nach gleichen Szenen erhalten sind, sind Analogieschlüsse hinsichtlich der einander entsprechenden fehlenden Szenen so gut wie ausgeschlossen. In beiden Stücken – soviel ist wohl sicher – war am Ende des vierten Aktes mit zwei Wiedererkennungen ein gewisser Abschluß des Geschehens erreicht. In der *Περικειρομένη* finden Vater und Tochter einander 344 ff. wieder, die *ἀναγνώρισις* des Sohnes bzw. Bruders erfolgte gleich in der bis auf einen Vers (397) verlorengegangenen Szene danach. Im *Μισούμ.* erkannten Vater und Tochter einander schon im dritten Akt wieder (POx 2656, 208 ff.); der totgeglaubte Sohn bzw. Bruder tauchte höchstwahrscheinlich in der zweiten Hälfte des vierten Aktes auf. War er – entgegen der Ansicht von Walther Kraus⁶⁵ – der Nachbar Kleinias, dann bildete die Szene, in der dieser den Bericht des Getas über die Auseinandersetzung zwischen Demeas, Krateia und Thrasonides wegen dieses Bruders belauscht (281 - 325..), eine geschickte Vorbereitung zur zweiten Wiedererkennung.

Durch diese von den jeweiligen Prologgöttern angekündigten Ereignisse (vgl. *Περικειρομ.* 46 f.) sind nun zwar die Voraussetzungen für Versöhnung und *γάμος* grundsätzlich gegeben – man vergleiche die Lage am Ende des vierten Aktes der *Σαμία* –, aber die „poetische Gerechtigkeit“ kann es einem *στρατιώτης* nicht ganz ungestraft hingehen lassen, daß er sich die ganze Handlung über so zügellos gebärdet, sich Ausbrüchen des Zornes und der Leidenschaften so rücksichtslos hingeben und dabei andere Personen in Angst und Schrecken versetzt, im Falle der *Περικειρομ.* sogar der Geliebten die Kahlschur angetan hat. Außerdem: eine Komödie Menanders wäre keine Komödie, wenn sie nicht das ungehobelte, verrückte Betragen eines beim Wein Trost suchenden, unglücklich verliebten Offiziers zum Anlaß nehmen würde, diesen den fünften Akt über ein wenig hinzuhalten, ihn bezüglich der Neigung seiner inzwischen als Tochter freier Eltern erkannten Geliebten zwischen Furcht und Hoffnung schweben zu lassen. Das gibt nun Gelegenheit zu ein paar Verzweiflungsausbrüchen, die – im Gegensatz zu denen früherer Akte – des aktuellen Hintergrundes entbehren und deshalb sowohl von den Bühnenpersonen – besonders Sklaven –, als auch den Zuschauern, die im Gegensatz zum Helden das happy end sicher im Auge haben, freimütig belacht werden können.

Man sieht, daß wir es hier im Kern mit dem alten, schon in der Schlußszene der *Αχαρνής* verwendeten Motiv der Verspottung und Prellung eines miles gloriosus zu tun haben, nur ist bei Menander alles Derbe verschwunden; die sonst geradezu gemeinen Verhöhnungen sind zu einem kleinen Denkartel abgemildert, der sogar moralisch gerechtfertigt zu sein scheint, und schließlich ist dem Ganzen endgültig

65 Zu Menanders *Misumenos*, RhM 114, 1971, 1 - 27, 16. Welche Aufgabe hatte denn sonst die Figur des Kleinias? Warum ist ausgerechnet er Zeuge des wichtigen Getas-Berichtes? Wer soll denn die *τρίτη ἐμή τις*, die er 270 f. als seinen Gast nennt, anders sein als Krateia? Das Motiv des unwissentlich seine Schwester liebenden Bruders drängt sich doch geradezu auf!

dadurch die Spitze gebrochen, daß der Gefoppte am Ende doch nicht geprellt wird, sondern mit einem blauen Auge davonkommt. In der plautinischen Bearbeitung des anonymen *Ἀλαζών* wird der miles gloriosus echt geprellt und sogar in erhebliche Schwierigkeiten gebracht, denn, beim Eindringen in das Haus seines Nachbarn ertappt, mit dessen vermeintlicher Gemahlin er sich hatte zum Schäferstündchen treffen wollen, gerät der miles als „Ehebrecher“ beinahe unter das strafende Messer eines Küchensklaven⁶⁶ und entrinnt dann nur, nachdem er Prügel bezogen und eine Geldstrafe entrichtet hat, ohne daß sein Liebchen ihm überhaupt zu Gesicht gekommen ist. Polemon und Thrasonides dagegen glauben sich noch verspottet und gefoppt, als Vater und Tochter sich im Hause bereits anschicken, zur Verlobungsformalität die Bühne zu betreten; man vergleiche *Περικειρομ.* 412 (ΔΩ.) *πορεύσεθ' ὡς σέ. (ΠΟ.) κατεγέ[λα δ' ἐμοῦ; mit Μισοῦμ. 431 ff. (ΓΕ.) διδόασι σοι γυναικα...(ΘΡ.) οὐκ ἐξαπαταῖς[;.*

Im einzelnen: beidemale steht der verzweifelte *στρατιώτης* vor dem Haus, in dem sich seine Geliebte mit ihren wiedergefundenen Angehörigen befindet, und ein Sklave — Doris in Π., Getas in Μ. — bringt aus dem Hause den Lagebericht. Es sieht so aus, als treibe die Dienerin der Glykera ein wenig ihr Spiel mit Polemon. Unser Papyrus versetzt uns mitten in einen Dialog der beiden, in dem Doris dem Offizier, der Selbstmordabsichten äußert (398), versichert, Glykera werde wieder zu ihm kommen, wenn er sich in Zukunft nur anständig betragen wolle (401 f.). Dann verschwindet sie im Haus und gibt Polemon Gelegenheit, nochmals den trübsten Gedanken der Reue nachzuhängen, worauf sie wieder herauskommt und verkündet, nun werde Glykera kommen, aber Polemon müsse noch ein Dankopfer bringen. Kein Wunder, daß der völlig verwirrte Polemon in dem Augenblick, als das Türklopfen das Nahen von Vater und Tochter ankündigt, im ersten Schreck von der Bühne flieht (425 f.). Auf unserem Papyrus lesen wir dann noch die formelle Verlobung, die sich eben zur Verlobung des nicht anwesenden Moschion⁶⁷ ausweiten will, als die Überlieferung abreißt.

Im *Μισοῦμ.*-Fragment lesen wir bis zur Personenangabe ΓΕ (vor 428) Versanfänge, die wahrscheinlich zu einem Verzweiflungsmomolog des Thrasonides gehören⁶⁸. Dann folgt die *Περικειρομ.* 412 ff. entsprechende Szene, in der Getas das Erscheinen von Vater und Tochter verheißt, wobei er deren Worte z. T. direkt

66 Gaisers Versuch („Eine neu erschlossene Menander-Komödie und ihre literaturgeschichtliche Stellung, *Poetica* 1, 1967, 436 - 461“), Menander als Autor des *Ἀλαζών* zu erweisen, ist schwerlich geglückt. Der Nachweis stützt sich nicht zuletzt auf die sechs kläglichen Fragmente des *Ἐφέσιος* (= „Alternativtitel zu *Ἀλαζών*“), die er mit entfernt verwandten Miles-Stellen zur Deckung bringt. So soll der Mil. 1397 ff. zur Exekution schreitende Küchensklave im Original mit einem *Τενέδιος ἄνθρωπος* (F 176) verglichen worden sein. Schon Fantham, *Phil.* 112, 1968, 215, erhob Einwände, und m. E. dürfte es nicht schwer sein, die sechs Fetzen in irgendeiner anderen Plautus- oder Terenzkomödie unterzubringen, wenn man nur will.

67 Zur Personenverteilung in dieser Szene s. o. S. 111 mit A. 399

68 Vgl. 423 *ζηλοτυπο* mit *Περικειρομ.* 409 *ζηλότυπος* (in Polemons Monolog). Sollten wir hier einen weiteren Hinweis greifen, daß Kleinias, der Bruder der Krateaia, unwissentlich seine eigene Schwester liebte? (s. o. S. 142 A. 65)

wiedergibt (437 ff.). Natürlich ist Thrasonides ebenso ungläubig wie Polemon, er ruft: [...] / καλῶς ποῶν; Die erhaltenen Worte finden sich auch im Monolog des Polemon, wo Wilamowitz ergänzte: τοιγαροῦ[ν ἀπηγχόμην/] καλῶς ποῶν, weil Polemon kurz zuvor gesagt hatte: ...ἔμ' ἐμ' ἀποπνίξαιμι (398); analog setzte Webster Μισοῦμ. 443 in die Lücke [οὐκ ἀπάγξομαι], denn auch Thrasonides hatte sich im Verlauf des Μισοῦμ. mit Selbstmordabsichten getragen, erst am Anfang der Komödie (F 3) und dann, wie es scheint, wieder im vierten Akt (vgl. 394). Hinzu kommt, daß der Mosaizist von Mytilene eine Szene aus dem μέρος εἰ, leider ohne Personenbezeichnung, dargestellt hat, wo wir links einen Mann mit dunkler Gesichtsfarbe (Kahil/Charitonidis/Ginouvés: Soldat oder Sklave)⁶⁹ erkennen, der eben im Begriff ist, sich ein Tuch um den Hals zu winden, in der Mitte einen Mann – Demeas oder den Bruder der Krateia –, der ihn daran hindert, und rechts eine Frau, die man wegen ihrer Konkubinenfrisur leicht als Krateia identifiziert. Es besteht nun die einfache Möglichkeit, daß Thrasonides sich zu erhängen drohte, als Demeas mit seiner Tochter die Bühne betrat, daß der Alte dem Offizier aber das Tuch entriß und umgehend (444) zur Verlobung schritt. Mit Recht sind jedoch gegen eine solche Deutung des Mosaiks und der damit in Verbindung gebrachten Szene 443 ff. Einwände vorgebracht worden⁷⁰. Sollte Thrasonides wirklich gesagt haben: „Täte ich nicht gut daran, mich zu erhängen?“, dann könnte das durchaus als façon de parler interpretiert werden – Turner vergleicht Νεφ. 988 und Σφ. 686 –, und Kraus schlägt deshalb auch die Ergänzung [ἀποθάνοιμ' ἂν οὖν] vor. Unwahrscheinlich ist auch, daß Demeas seinen zukünftigen Schwiegersohn ohne jeden Kommentar das Selbstmordinstrument entriß und gleich die ἐγγύησις-Formel sprach, ohne ihm erst einmal gut zuzureden.

Man wird also denen zustimmen, die in dem Halstuchmann den Sklaven Getas erkennen wollen. Ob der Sklave durch die bezeichnete Geste Demeas bzw. Kleinias und Krateia demonstrativ die Verzweiflung seines Herrn schilderte, oder ob er selbst für seinen Herrn als Freiwerber auftrat und „stellvertretend“ mit dem Selbstmord drohte – die Szene, die wir uns in der verlorenen Hälfte des fünften Aktes vorzustellen haben, war, wenn ein Sklave den Selbstmörder spielte, gewiß nicht so hochdramatisch, wie sie auf den ersten Blick erscheinen mag⁷¹. Einer Schlußaktszene entspräche es eher, wenn der Sklave den Zuschauern eine echt komische Szene vorspielte. Vielleicht bot er ihnen eine Reprise eines früheren Auftritts seines Herrn, eine gelungene Parodie eines der leidenschaftlichen Ausbrüche des Thrasonides, denn schon im vierten Akt hatte Getas sich als Meister in der imitatio tragischer Auftritte zwischen dem „Verhassten“ und seiner Geliebten hervorgetan. Wir hätten dann die Mosaikdarstellung als beredtes Zeugnis für die Bühnenwirkung dieser Getasszene anzusehen.

Zum dritten Soldatenstück, dem Σικυώνιος: dem fünften Akt dieser Komödie können wir mit Sicherheit nur zwei kleinere, arg verstümmelte Bruch-

69 57 f. mit Tafel 24, 1

70 Vgl. Charitonidis/Kahil/Ginouvés 57 f.

71 Vgl. aa0 Tafel 26, 3 die Backform aus Ostia, vermutlich mit derselben Szene; allerdings kniet Krateia – wenn sie die rechte Figur ist – auf dieser Darstellung.

stücke zurechnen: 1. PSorb 72 I, col II, 8 - 18 (= 312 - 322 Kassel); diesen Versen geht XOΠOT voraus und ein Bruchstück (PSorb 72 I, col I, col II, 1 - 7 = 280 - 311 K.), das der Schluß des vierten Aktes sein muß, da es eine *ἀναγνώρισις* enthält und weil XOΠOT in dem großen Bruchstück PSorb 2272 c + 2272 a + 72 III + 2272 b (= 110 - 279 K.) wegen $\bar{\eta}$ = 700 vor dem zweiten Vers nach XOΠOT (= 151 K.) die Aktgrenze III/IV bezeichnen muß; 2. PSorb 2272 e mit den dreizehn letzten Versen der Komödie (= 411 - 423 K.). Da beide Bruchstücke nur Vershälften enthalten, ist über die sprechenden Personen und den Inhalt nur sehr wenig zu sagen.

Gestützt auf die bisher an menandreischen Schlußakten gewonnenen Kenntnisse, wollen wir erneut die Frage stellen, ob das große Bruchstück mit einer weiteren *ἀναγνώρισις* (Kichiasias-Dromon), das man sich aus PSorb 2272 d + 72 V, VI zusammengesetzt hat (= 323 - 410 K.), in den vierten Akt zu setzen ist – also in die Lücke zwischen (2272 c + 2272 a + 72 III + 2272 b = 110 - 279 K.) und (72 I = 280 - 322 K.) –, oder ob es zwischen die genannten Bruchstücke (72 I = 280 - 322 K.) und (2272 e = 411 - 423 K.) gehört. Eine Beantwortung dieser Frage hängt zunächst davon ab, welche Personen in der letzten Szene des vierten Aktes (72 I, col I + col II, 1 - 7 = 280 - 311 K.) einander wiedererkennen. Die Anredeformen *παῖ* (col I, 7 = 286 K.; col I, 17 = 296 K.), *μητέρα* (col I, 11 = 290 K.) und *ἄνερ* (col II, 2 = 306 K.) könnten sich nämlich entweder auf Philumene und ihre Eltern (Vater: Kichiasias) oder auf Stratophanes und seine Eltern (Vater: Smikrines) beziehen. Im ersten Falle hätte die Wiedererkennung Kichiasias-Dromon natürlich vor 72 I, also im IV. Akt liegen müssen, im zweiten Falle nach 72 I, also im V. Akt, weil auf die Wiedererkennung Kichiasias-Dromon unmittelbar eine Szene folgt, welche die Wiedererkennung Stratophanes-Eltern als bereits geschehen voraussetzt (vgl. 377 K.).

Mette hat sich für die erste Möglichkeit (*παῖ* = Philumene) entschieden⁷². Bei ihm folgt auf das große Bruchstück mit dem Anfang des vierten Aktes (2272c + 2272 a + 72 III + 2272 b = 110 - 279 K.) eine größere Lücke mit der Wiedererkennung Stratophanes-Eltern, dann das fragliche Bruchstück mit der Wiedererkennung Kichiasias-Dromon, wieder eine unbestimmbare Lücke und schließlich 72 I (280 ff. K.) mit der Wiedererkennung Philumene-Eltern, die den vierten Akt beschließt. Die zweite Lösung vertreten Kassel und die Gruppe Handley/Lloyd-Jones⁷³: auf das Bruchstück mit dem Anfang des vierten Aktes folgt nach einer kurzen Lücke die Wiedererkennung Stratophanes-Eltern in 72 I und im fünften Akt nach 72 I und einer kurzen Lücke das fragliche Bruchstück, auf das wiederum nach einer kurzen Lücke 2272 e mit dem Schluß des fünften Aktes folgt.

Zieht man die beiden anderen „Soldatenstücke“ zum Vergleich heran, wird man sich zunächst für Mette entscheiden. Wie in *Περικειρομ.* und *Μισούμ.* fielen auch im *Συκ.* alle Wiedererkennungen und damit das Handlungsziel spätestens in den

72 Bericht I, 84, 170 - 178

73 Notes on the Sikyonios of Menander, BICS 12, 1965, 38 - 62; Lloyd-Jones, Menander's Sikyonios, GRBS 7, 1966, 131 - 157

IV. Akt, und der V. Akt bliebe ausschließlich den Hochzeitsfeierlichkeiten und den damit verbundenen Späßen vorbehalten. Außerdem spricht „παῖς“ in 72 I, col II, 5 f. (= 309 f. K.) von Moschion als seinem Bruder. Im Falle παῖς = Philumene hätten wir also wieder dasselbe Motiv wie in der *Περικειρομ.* und wahrscheinlich auch im *Μισοῦμ.*⁷⁴ vor uns: ein Jüngling verliebt sich unwissentlich in seine eigene Schwester. Die Stelle im fraglichen Bruchstück, wo Moschion selbst von einem „ἀδελφός“ spricht (2272 d, col IV, 13 f. = 399 f. K.), müßte man dann mit Mette⁷⁵ auf den Sprecher selbst, der sich dann von dem „γαμῶν“ (= Stratophanes) abheben würde, beziehen und nicht auf Stratophanes.

Schon ein Zahlenvergleich vermag jedoch zu zeigen, daß Kassels Szenenanordnung die richtige sein muß. Nach Mette hätten wir einen viel zu umfangreichen vierten Akt vor uns; ohne die beiden genannten Lücken, die nicht unbeträchtlich gewesen sein dürften, hätte der Akt eine Länge von *mindestens* 265 Versen⁷⁶, ja, ohne diese Lücken wäre wegen Aktanfang = 698 (ῆ vor Akt IV, Vers 2) mit dem Ende des vierten Aktes bereits der 962. Vers erreicht! Die Zahlenverhältnisse anderer Komödien zeigen klar, daß nicht nur eine solche Aktlänge, sondern auch ein solcher Komödienumfang für Menander schier undenkbar wäre, selbst wenn der fünfte Akt noch so kurz war. Kassel weist dagegen ein „ökonomischeres“ Bild auf. Bei ihm hätte der vierte Akt ohne die Lücke zwischen 2272 b und 72 I 169 Verse⁷⁷ und das Stück wäre mit dem Ende des vierten Aktes beim 866. Vers angelangt; der fünfte Akt käme ohne Lücken auf 120 Verse⁷⁸. Nach Kassels Szenarium braucht Philumene weder im vierten noch im fünften Akt aufzutreten zu sein; sie hätte sich dann das ganze Drama über in Eleusis im Schutze der Gottheit gehalten, und wer bedenkt, daß in den meisten Menanderkomödien die κόραι selbst nicht auftraten⁷⁹, wird auch hier auf einen Auftritt der Philumene gern verzichten.

Die im Rahmen dieser Untersuchung wichtigste Frage lautet: können die Szenen des fraglichen Bruchstücks überhaupt von ihrem Inhalt her in einem „fünften Akt“ Menanders gestanden haben? Um eine positive Antwort geben zu können, müßte man wenigstens zeigen können, daß die Wiedererkennung Kichesias-Dromon dramatisch nicht so notwendig ist, als daß sie im vierten Akt, wo das wichtigste Ziel der Handlung erreicht sein muß, gestanden haben müßte, außerdem, daß diese und die anderen Szenen Spielzüge enthalten, die dem Charakter eines menandreischen Schlußaktes entsprechen. Beides ist m. E. tatsächlich der Fall. Ihr entscheidendes Ziel erreicht die Handlung des Σκ. mit der Wiedererkennung des

74 s. o. S. 142 A. 65, 143 A. 68

75 Bericht I, 172

76 1. Bruchst. (= 150 - 279 K. mit Lü. 193/4 ca. 7 V.): 137 V. + 2. Bruchst. (= 280 - 311 K.): 32 V. + 3. Bruchst. (= 323 - 410 K. mit Lü. 342/3 ca. 4 V., 362/3 ca. 4 V.): 96 V.

77 Vgl. o. A. 76

78 312 - 423 K. = 112 V. + Lü. 342/3 und 362/3 je ca. 4 V.

79 Meist handelt es sich freilich um Stücke, in denen die κόρη gebiert, aber die Plangon der Σαμία, die längst geboren hat, tritt auch nicht in Erscheinung. Ganz gewiß ist auch die Schwester des Kleostratos in der *Ἀσπίς* nicht aufgetreten, auch kann man sich gut vorstellen, daß das φάρμα nur in den Berichten der handelnden Personen „spukte“ und auch nach der Entlarvung nicht persönlich auftrat.

Helden durch seine Eltern (die ja nachweislich vor der Wiedererkennung Kichesias-Dromon stattfindet); daß auch Philumene von attischen Eltern abstammt, steht für die Personen der Handlung aufgrund der Aussage des Sklaven Dromon von vornherein fest. Die Entdeckung der Eltern des Mädchens hat also gegenüber der Entdeckung der Eltern des Stratophanes sekundäre Bedeutung⁸⁰, der Dichter konnte sie gut in den fünften Akt setzen und bei ihrer Gestaltung den Schwerpunkt mehr auf das „Wie“ als auf das „Was“ legen, d. h. er konnte sie durch Schlußaktkomik bereichern. Er griff dabei, wie die Lloyd-Jones-Schule gezeigt hat⁸¹, auf ein altes Komödienmotiv zurück. Gegen Ende des plautinischen Poenulus⁸² (1099 ff.) plant der Sklave Milphio, den Karthager Hanno einfach als Vater der Adelphasium und der Anterastylis auszugeben, um die beiden Mädchen auf diese Weise aus der Gewalt des leno zu befreien; später (1211 ff.) stellt sich heraus, daß Hanno tatsächlich der Vater der beiden ist. Entsprechend scheint Theron im Σικ., um die Befreiung der Geliebten seines Herrn aus Eleusis zu beschleunigen, den Entschluß gefaßt zu haben, einen γέρων in Skambonidai, dessen Äußeres der Beschreibung, die Dromon vom echten Vater gegeben hatte, in etwa glich (vgl. 352 ff. K.), gegen Bezahlung dazu zu bewegen, sich als Vater der Philumene auszugeben, und natürlich stieß er dabei auf den echten Vater, Kichesias.

Der Dialog der beiden steht in der ersten Hälfte des fünften Aktes; Lloyd-Jones hat wahrscheinlich gemacht, daß die elf verstümmelten Verse, mit denen der Akt beginnt (312 - 322 K.), der Anfang dieses Dialoges sind und folglich die Lücke zwischen dieser Kolumne (72 I, col II) und der ersten Kolumne von 2272 d (= 323 ff. K.) nicht sehr groß sein kann. Der Schluß der Dialogszene, der uns auf der zweiten Kolumne von 2272 d erhalten ist (343 ff. K.), enthält eine Reihe witziger Pointen, die ausgesprochen gut in einen Schlußakt passen. Kichesias ist empört darüber, daß er sich für Geld als jemand anders ausgeben soll, er, Kichesias, werde so etwas nicht tun. Theron hört jedoch nur die Namen und freut sich, wie schön der von ihm angeworbene „falsche Kichesias“ seine Rolle bereits spielt. Als er dem Alten einprägt, er solle behaupten, einst ein vierjähriges Töchterchen verloren zu haben, bricht Kichesias, dem das ja wirklich passiert ist, in Erinnerung an das Unglück in Tränen aus, der Parasit aber beglückwünscht ihn: „Bestens! Genau bei dieser Masche mußt du bleiben und dazu flennen. Du bist ein ganz prächtiger Kerl!“ (359 f. K.) An dieser Stelle greift Dromon, der vielleicht eben

80 Merkelbach, Über die Handlung des Sikyonios, M. H. 23, 1966, 172 - 180, 178 zum Ende von IV: „An sich ist die Handlung des Stückes hier schon fast zu Ende. Natürlich mußte Philumene noch ihren Vater finden; aber dies ist schon eingeleitet und wird mit Notwendigkeit folgen“

81 Lloyd-Jones aaO 147 f.

82 Da POx 2654 aus dem Καρχ. sich weder dem Wortlaut noch dem Inhalt nach mit einer Stelle aus dem Poen. deckt, ist die Wahrscheinlichkeit größer geworden, daß – wie schon Mette annahm (Ber. I, 143 f.) – die Plautus-Vorlage der Καρχ. des Alexis war. Kontaminations-theoretiker werden versuchen, wenigstens den II. Teil des Poen. wegen der Ähnlichkeit von Μισούμ. 133 ff. mit Poen. 1296 ff. und von Σικ. 343 ff. mit Poen. 1099 ff. für Menander in Anspruch zu nehmen, aber warum soll Menander nicht effektvolle Alexis-Szenen nachgeahmt haben?

erst hinzutritt, ein und gibt sich zu erkennen, worauf Kichesias vor lauter Verwirrung in Ohnmacht fällt. Ein weiterer spaßiger Effekt – denn es ergibt sich die Gelegenheit, das alte Wortspiel mit ὕδωρ, ὕδωρ (364 K.) wieder einmal anzubringen⁸³. Gelacht werden die athenischen Zuschauer auch haben, als Kichesias, aus seiner Ohnmacht erwacht, als erstes besorgt fragte: *καλῶς δὲ σώζεται, Δρόμων, ἢ σώζεται, αὐτὸ τοῦτο*;, worauf Dromon eilig versicherte: *παρθένος γ' ἔτι, ἄπειρος ἀνδρός* (317 f. K.). Die Art, in der dem armen Kichesias in dieser Verwechslungskomödie zugesetzt wird, entspricht funktionell der für einen menandreischen Schlußakt typischen Verspottung eines *γέρων πατήρ*.

Im übrigen fünften Akt – soweit wir ihn überblicken – spielt das *γάμος*-Motiv eine wichtige Rolle. Stratophanes tritt auf (377 ff. K.), wird dem Vater seiner Geliebten vorgestellt und spielt auf die baldige Hochzeit an (...*έσομαι...μακάριος* 381 K.). Man beschließt, gemeinsam nach Eleusis zu gehen; zuvor gibt Stratophanes noch ein paar Anweisungen an seine Leute; u. a. gibt er Theron den Auftrag, irgendetwas mit den Eseln und den Eselstreibern (?) zu machen (394 f. K.). Dann wird die Bühne leer und der entsagende Moschion tritt zu einem Monolog *ad spectatores* auf (397 ff. K.), der leider nicht ganz erhalten und außerdem an einigen Stellen stark verstümmelt ist. Immerhin: ein solches monologisches Resümee der Handlung paßt gut in einen Schlußakt, ebenso die, wie es aussieht, ausführliche Erwähnung der bevorstehenden Hochzeit (*μακάριος κλ[ηθήσεται]* 400 K.), an der Moschion am liebsten nicht teilnehmen möchte⁸⁴.

In den letzten Versen des fünften Aktes – nach einer Lücke von unbestimmter Länge – ist wieder von den Eseln die Rede und von einer weiblichen Person, die diesen ihr Futter bringt (411 K.). Da ursprünglich Theron für diese Tiere zuständig ist, könnte hier – wie Lloyd-Jones annimmt – Therons Geliebte Malthake gemeint sein. Es wird uns berichtet (F 9 K.), der Parasit habe in dieser Komödie ein weißes Gewand getragen, *ὅτε μέλλει γαμεῖν*. Man sollte also eigentlich annehmen, daß Theron die Hetäre im fünften Akt zur Frau bekam. Lloyd-Jones ergänzt aber die Verse so, daß Theron protestiert, weil Stratophanes sein Versprechen, ihm Malthake zu geben, nicht gehalten habe⁸⁵. Außerdem verweist er auf den Bezug der Verse 413 f. auf die Verse 48 f. der Szene, die auf die Prologrhesis folgt und in der auch von Theron die Rede ist. Die Schlußszene ist zu sehr zerstört und unser Wissen über die Theron-Malthake-Handlung zu gering, als daß man entscheiden könnte, ob es eventuell einen Hetären-γάμος oder eine Parasitenprellung gab – in den fünften Akt würde das eine wie das andere gut passen. Es sieht jedenfalls so aus, als endete die Komödie mit einem besonders prächtigen *κῶμος*. Theron zündete die obligatorische Fackel an, hängte sich und seinem Dialogpartner Kränze um (418 f.) und zog dann wohl mit seinen Eseln nach Eleusis.

83 Vgl. A. Heubeck, *Živa Antika* 20, 1970, 77

84 Lloyd-Jones ergänzt aa0 151 V. 404 f.: *παροχήσομαι δηλονότι καὶ γ [ενήσομαι]/ τρίτος μετ' αὐτῶν. ἄνδρες, οὐ δύ[ν]ησομαι...*

85 aa0 154 f. Der Versuch J. H. Quinceys, den ganzen Text von 411 - 423 K. zu rekonstruieren (Phoenix 20, 1966, 116 - 119), überschreitet m. E. die Grenzen des Möglichen.

Vom Hochzeitsfest und der Braut bekam der Zuschauer nichts mehr zu sehen, denn alle Personen des Stücks befanden sich am Schluß in Eleusis.

Vom fünften Akt der Ἀσπίς ist so gut wie nichts erhalten. Den neunundzwanzig Versenden vom Anfang des Aktes (516 - 545) können wir nur einen Hinweis auf den ohnehin sicheren διπλοῦς γάμος (521) und Reste einer ἐγγύσις-Formel (540 f.) entnehmen, εὐωχίαν in 535 deutet auf einen Festschmaus hin; außerdem läßt sich errechnen, daß zusätzlich etwa neunzig Verse vom Schluß des Aktes fehlen.

Immerhin wissen wir genau, daß in der letzten Szene des vierten Aktes Kleostratos heimkehrte und von seinem Sklaven wiedererkannt wurde (491 ff.), wodurch sich der erste Vorverweis der Tyche erfüllte. Automatisch aber ergab sich aus der „Auferstehung“ des στρατιώτης, daß die Forderungen des Smikrines nach Erbschaft und ἐπίκληρος hinfällig wurden, und so sind mit dem Ende des IV. Aktes auch für das zweite von der Prologgöttin gesteckte Ziel, die Prellung des Smikrines (vgl. 143 ff.), wenigstens die unmittelbaren Voraussetzungen geschaffen. Da Menander aber, genau wie in den Ἐπιτρέπ.⁸⁶, nicht den vierten Akt dazu benutzt, Smikrines mit dem Scheitern seiner Pläne bekannt werden zu lassen, liegt der Gedanke nahe, daß in den verlorenen neunzig Versen irgend jemand den alten Filz in ähnlicher Weise mit zweideutigen, ironischen Redensarten mehr auf den Arm nahm als vor vollendete Tatsachen stellte, wie es Onesimos in den Ἐπιτρέπ. mit dem Namensvetter des Ἀσπίς-Helden tut.

Gaisers Vermutung, daß zu einer solchen Verspottungsszene der Koch, der im ersten Akt das Haus des Chairestratos verlassen hatte, im fünften Akt auf die Bühne zurückkehrte⁸⁷, haben wir schon in einem früheren Zusammenhang als Möglichkeit erwogen; wir geben aber jetzt zu bedenken, daß Daos, einstiger Überbringer der Todesbotschaft (1 ff.) an Smikrines und Verfechter des γνῶθι-σαντόν-Gebots in einem anderen Gespräch mit dem Alten (166 ff.), sich eher zum Foppen des Geprellten eignete, da er besser in die Geschehnisse eingeweiht war, während dem Koch, der vom zweiten bis zum vierten Akt abwesend war, die Voraussetzungen für das Amt des Schlußaktspötters fehlen müßten; allenfalls hat sein schon im I. Akt hervorgetretenes freches Mundwerk dem Sklaven sekundiert⁸⁸.

Die Vermutung von Sudhaus, die Kairoer Fabula Incerta gehöre zu den Κωνειαζόμεναί, fand Webster „extremely attractive“ und versuchte, den Chaireas der Incerta (5) mit dem Chaireas im Κωνειαζ.-Fragment des Pap. Zereteli (9) in Verbindung zu bringen⁸⁹. Mette setzte überdies, einer Anregung Vitellis folgend, die PSI 1176 in den ersten bzw. zweiten Akt der Κωνειαζ. und erstellte aus dem Kairoer Fragment, dem Pap. Zereteli und dem Bruchstück POx 2533 (διπλοῦς γάμος Chaireas und Moschion wie in der Incerta) ein Szenarium des fünften Aktes.

86 s. o. S. 140

87 s. o. S. 32 mit A. 100

88 Vgl. Lloyd-Jones, Menander's Aspis, GRBS 12, 1971, 175 - 195, 189; er denkt auch an eine Freilassung des Daos im V. Akt, als Entsprerung zu der ἀνάπαυσις τῶν μακρῶν πόνων, die der Sklave sich V. 12 wünscht („Motivierung der Handlung“!).

89 Sudhaus, Ausgabe 1914, 95; Webster StM 53 f.

Wir können in diesem Zusammenhang darauf verzichten, neue Überlegungen über den Gang der Handlung in den *Κωνειαζ.* anzustellen, da sich alle drei fraglichen Bruchstücke unabhängig voneinander als typische Schlußaktszenen analysieren lassen, glauben aber, daß augenblicklich nichts dagegen spricht, die Komödie auf der Grundlage der von Mette herangezogenen Fragmente zu rekonstruieren⁹⁰.

In dem Kairoer Fragment übernimmt es ein junger Mann, unterstützt von einem *γέρων πατήρ*, den Vater seines Freundes, der die Verbindung seines Sohnes mit der Tochter jenes *γέρων πατήρ* anscheinend nicht wünscht, durch einen Schwindel dazu zu bewegen, doch in die Heirat einzuwilligen. Wie man nachträglich erfährt – der Zuschauer wußte das natürlich längst –, ist der *γάμος* wegen eines bereits geborenen Kindes ohnehin nicht mehr zu vermeiden (55). Chaireas macht dem alten Laches weis, Kleainetos habe seine Tochter ursprünglich ihm, Chaireas, versprochen, jedoch Laches' Sohn Moschion habe ihm seine Braut durch heimliche Schäferstündchen abspenstig gemacht. Bestürzt über einen solchen Freundesverrat, den sein Sohn begangen haben soll, zögert Laches nicht, Chaireas zur Entschädigung seine eigene Tochter zu versprechen. Als dann Kleainetos, der entweder mit Chaireas unter einer Decke steckt oder unwissentlich von Chaireas als Werkzeug der Intrige benutzt wird, schreiend und protestierend auf die Bühne läuft, beeilt Laches sich, mit ihm die Hochzeit Moschions mit Kleainetos' Tochter zu vereinbaren. Wenig später klärt Kleainetos den entsetzten Laches darüber auf, daß man diesen zum Narren gehalten habe.

Kein Zweifel: hier handelt es sich um eine typische Schlußaktszene. Die bereits feststehende Einwilligung des Kleainetos, der schon von seinem Enkelkind weiß, deutet daraufhin, daß die Handlung schon vor dieser Szene ihr wichtigstes Ziel erreicht haben dürfte und es danach nur noch galt, den allein unwissenden Laches zu informieren und umzustimmen, was – wie in den *Ἐπιτρέπ.* und wahrscheinlich auch in der *Ἀσπίς* – im fünften Akt in Form einer Fopperei geschieht. Die von Chaireas paraphrasierte *ἐγγύησις*-Formel (29 f.), der burleske Tonfall beider Szenen – Kleainetos schreit (26) ebenso wie Laches, der, als er merkt, daß man ihn übers Ohr gehauen hat, bittet, zwei - oder dreimal laut aufbrüllen zu dürfen (62 f.) –, die ungläubigen Fragen des fassungslosen Laches angesichts der Enthüllungen des Nachbarn, die dieser *πᾶν γελοῖον* findet (53) – das alles sind typische Spielzüge eines Schlußaktes, zu dem man die Kichesiaszene *Σικ.* V 1⁹¹ oder die „Chremes“-Szene *Αὐτ. τμ.* V 1⁹² zum Vergleich heranziehen mag.

Ebenso weisen sich die beiden Szenen des für die *Κωνειαζ.* gesicherten Pap. Zereteli deutlich als Bestandteil des fünften Aktes aus. Zunächst berichtet jemand, wohl ein Sklave, einem überraschten Liebhaber – Moschion, wenn die Kairoer Szenen vorausgingen –, daß man bereits zur Hochzeit rüste und auch die Mitgiftsumme und die Festkosten schon vereinbart seien; hier erinnern wir uns an

90 Bericht I, 73 f., 148 - 151

91 s. o. S. 147 f.

92 s. u. S. 163 f.

ähnliche Szenen in den Schlußakten von *Σαμία*⁹³, *Περικειρομ.* und *Μισούμ.* Dann leistet der frischgebackene Bräutigam der Tyche in einem Monolog, von dem wir die ersten acht Verse lesen (13 - 20), dafür Abbitte, daß er im Unglück mit ihr gehadert und an ihrem Wohlwollen gezweifelt habe. Auch solch eine abschließende Interpretation des Spielgeschehens durch eine Hauptfigur haben wir in anderen menandreischen Schlußakten vorgefunden, wie *Δύσκ.* 861 ff., *Σαμία* 694 ff., *Περικειρομ.* 406 ff., *Ἐπιτρέπ.* 725 ff. und *Σικ.* 397 ff. Leider können wir nicht sagen, ob die Worte Moschions(?) komische Wirkung darin suchen, daß – wie Ludwig annimmt⁹⁴ – eine dem Sprecher unbewußte Beziehung zu einem Vorverweis der Prologgottheit besteht, die dann (wie in der *Ἀσπίς*) Tyche geheißsen haben müßte. Nehmen wir einmal an, wir hätten hier den jungen Mann vor uns, der in der Kairoer Incerta einst die Nachbarstochter vergewaltigt hatte, und denselben, der in der PSI 1176 sich vor der Rückkehr seines Vaters von einer Reise fürchtete, dann wäre doch eine Szene im Eingang des Stückes sehr gut denkbar, in der Moschion Tyche für sein Unglück verantwortlich macht, z. B. ein *ἀμυχανία*-Monolog.

Die Szene des POx 2533, in der ein *γέρων πατήρ* (Kleainetos?) die Hochzeit des Chaireas erwähnt und die des Moschion mit seiner Tochter durch die *ἐγγύησις*-Formel bekräftigt, muß ganz kurz vor Schluß des Stückes gestanden haben, denn V. 12 wird schon – wie *Εἰρ.* 1332 ff. und *Ὀρν.* 1736 ff. – der *Ῥμέναιος* angestimmt. Freilich haben wir bei Menander nicht mehr die traditionellen Glykoneen gehört; der Scholiast zu *Ῥμὴν ὦ Ῥμέναι ὦ*, *Ὀρν.* 1736 notiert: *εἴρηται περὶ τοῦτου ἐν τοῖς Μενανδρείοις ὅτι ἐν τοῖς γάμοις ἦν ἰδετο*, also wurde der Brauch in der Neuen Komödie nur erwähnt und nicht mehr szenisch ausgeführt⁹⁵; die Notiz würde gut zu unserer Stelle passen.

Dem Nachweis Körtes, daß die Szene des POx 855 im fünften Akt der *Περικειρομ.* stand⁹⁶, der sich auf die Analogie von Andria 860 ff. und den wörtlichen Anklang von 13 ff. an das für die Komödie bezeugte F 1 b stützen kann, ist nichts hinzuzufügen. Wir wollen dennoch auf ein paar typische Komödienschlußbelemente aufmerksam machen, die geeignet sind, den Standort dieser Szene im fünften Akt endgültig zu sichern.

Der Sklave Daos ist vor der Wut seines Herrn an einen Altar geflohen, und dieser, Laches, hat befohlen, ringsherum Feuer zu legen. Ein Sklave bringt bereits *δαῖς ἡμμένην* – sollen wir hier nicht annehmen, in Erinnerung an *Νεφ.* 1490⁹⁷, daß der Zuschauer, der aus zahlreichen anderen Komödien die sonst übliche Verwendung einer *δαῖς ἡμμένη* kannte, durch eine witzige Assoziation darauf vorbereitet wurde, daß in Bälde doch lieber die Fackel zum Festzug der (durch Daos' Hilfe erreichten?) Hochzeit angezündet werde? Laches triumphiert angesichts der be-

93 Vgl. *Κωνειαζ.* Pap. Zer. 5: *τοὺς γάμους γ' ἤδη ποιεῖ*. mit *Σαμία* 680: *ἀγοῦσι τοὺς γάμους ὄντως*.

94 Entr. s. l'Ant. Cl. 16, 1970, 95

95 Vgl. E. Fraenkel, *Riv. Fil. Istr. Class.* 91, 1963, 459 f.

96 Zuletzt Körte I p. LII ff.

97 s. o. S. 123 f.

drängten Lage seines Sklaven und höhnt: *ναί, Δᾶε, τὸν μὲν ἀπράγμονα/ καὶ κοῦρον ἐξαπατᾶν γάρ ἐστι δεσπότην/ φλύαρος*, denn Daos hatte in einer früheren Szene, vielleicht schon im ersten Akt⁹⁸, stolz gesagt: *ὅστις παραλαβὼν δεσπότην ἀπράγμονα/ καὶ κοῦρον ἐξαπατᾶν θεράπων, οὐκ οἶδ' ὅτι/ οὗτος μεγαλεῖόν ἐστι διαπεπραγμένος,/ ἐπαβελτερῶσας τὸν πάλαι <γ'> ἀβέλτερον*. (F 1b), was Laches entweder belauscht oder von jemand anders erfahren haben muß. Dieses Bezugnehmen auf früher Gesagtes bei Gelegenheit einer Verspottung hatten wir schon bei Aristophanes als charakteristischen Spielzug eines Schlußaktes gefunden. Auch der derbe Ton dieser Szene paßt zu einem fünften Akt Menanders, denn dem ängstlichen Sklaven läuft der Schreck *κατὰ τῶν σκελῶν* herab (17 f.).

Auch im fünften Akt der *Μεσσηνία ἡ Ἀνατιθεμένη* scheint es eine Hänselei gegeben zu haben. Der Mosaizist von Mytilene hat uns eine Szene aus dem *μέρος ε* dieser Komödie festgehalten, in der Charinos von Syros und Tibeios in die Mitte genommen wird⁹⁹. Ob auf dem Mosaik Charinos die beiden Sklaven von sich stößt, weil sie ihn irgendwo hinziehen wollen, oder ob sie ihn bereits ins Schlepptau genommen haben, läßt sich nicht eindeutig bestimmen, aber man wird mit Handley¹⁰⁰ spontan an die Schlußszene des *Δύσκ.* denken, wo Getas und Sikon Knemon in sehr derber Weise dazu bewegen, am Hochzeitsfest seiner Tochter teilzunehmen. Wieder zeugt die bildliche Darstellung der Szene für ihren theatralischen Effekt.

4.3.2.2. Die Schlußakte im römischen Menander

Die Analyse der durch Plautus und Terenz bearbeiteten Schlußakte hat davon auszugehen, daß die römische Bühne einige Schlußaktelemente nicht vertrug, die in den Vorlagen speziell auf hellenischem Hochzeits- und Festkult fußen. Entsprechende Streichungen, die wir bei den beiden Bearbeitern zu erwarten haben, betrafen jedoch im wesentlichen nur dramaturgisch bedeutungslose Handlungselemente wie die attischen Verlobungsformalitäten und ein paar dem dionysischen Theater eigene Bräuche wie das traditionelle Fackelanzünden. So finden wir in keinem der acht sicher auf Menander zurückgehenden Stücke, wie schon erwähnt wurde¹⁰¹, die *ἐγγύησις*-Formel; Ad. 907 ist das ganze *γάμος*-Zubehör in einem Vers zusammengefaßt: „.../hymenaeum turbas lampadas tibicinas/...“

Einmal, so scheint es, hat Plautus uns sogar einen menandreischen fünften Akt fast ganz unterschlagen. Der vierte Akt der *Συναρριστῶσαι* endete, wie allgemein angenommen wird, mit der Szene, in der Plangons Identität von ihrer Mutter mit Hilfe der *γνωρίσματα* festgetellt wurde (vgl. Cist. 671 - 773); hier erreichte das Geschehen sein wichtigstes Ziel, das wahrscheinlich von *Βοήθεια* verheißen worden war¹⁰². Möglich, daß im selben Akt noch eine Szene folgte, in

98 Webster StM 78

99 Charitonidis/Kahil/Ginouvès 51 f. mit Tafel 21, 2

100 bei Charitonidis/Kahil/Ginouvès aa0

101 s. o. S. 133 f.

102 s. o. S. 83

der „Lampadium“ die Bühne verließ, um Plangons Vater von der ἀγορά¹⁰³ (vgl. Cist. 775 „in foro“) zu holen¹⁰⁴.

Bei Plautus folgen dann nur noch acht Verse (774 - 781), in denen der schon teilweise informierte Demipho und sein Sklave von draußen her die Bühne betreten, wobei der Sklave sagt: „gaudeo/ tibi mea opera liberorum esse amplius.“ – er meint seine Hilfe beim Aufspüren der Selenium (= Plangon) –, worauf der Alte antwortet: „enim non placet./ nil moror aliena mi opera fieri pluris liberos.“ (776 ff.), ein Witz, der ganz dem Geist einer menandreischen Schlußaktszene entspricht (aber natürlich auch von Plautus stammen kann). Dann verkündet ein Epilog den Zuschauern: „Ne exspectetis, spectatores, dum illi huc ad vos exeant:/ nemo exibat, omnes intus conficiunt negotium.“ (782 f.) Hier verrät uns zweifellos der römische Bearbeiter unterderhand, daß im Original das „negotium“ – also das ganze „offizielle“ Hochzeitsbrimborium mit formeller Verlobung, Schmaus, Gelage und Fackelzug, *nicht* ἐνδον („intus“), sondern – wie in den anderen Schlußakten Menanders – wenigstens teilweise auf der Bühne stattfand.

Auf eine verlorene Szene weisen jedenfalls die 2 1/2 Verse des F 384, die nur aus dem Schlußakt der Komödie stammen können: ...ἀσπεῖον τὸ μὴ/ συνάγειν γυναῖκας μηδὲ δεῖπνίζειν ὄχλον,/ ἀλλ' οἰκοσίτους τοὺς γάμους πεποιηκέναι. Wilhelm Süß hat diese zunächst schwer verständlichen Verse im Zusammenhang mit der Gestalt des Demipho bzw. seines griechischen Modells zu erklären versucht¹⁰⁵. Aus dem wenigen, was wir bei Plautus über diese Figur erfahren (Prologrhesis, 592, 774 ff.), schließt er, daß der Alte bei Menander eine besonders komische Figur war und seine dramatische Funktion in erster Linie im fünften Akt erfüllte; das verspätete Auftreten des Alten bei Plautus vergleicht er mit einem bestimmten Motiv der Alten Komödie, wo jemand πολὺ γ' ἀπάντων ὕστατος (Ἑκκλ. 1136) zu einem Festmahl kommt, das schon im vollen Gange ist. Als „Demipho“ nun festgestellt habe, daß man schon ohne seine finanzielle Unterstützung im Hause seines Schwiegersohnes zu feiern angefangen hat, habe er erfreut gesagt: „Wie gewitzt, keine Frauen zu holen und einen Haufen Leute zu füttern, sondern schon eine Hochzeit für Selbstverköstiger veranstaltet zu haben!“ Da auch der φιλάργυρος bei Theophrast (XXII 4) οἰκοσίτοι als Gäste bei einer Hochzeitsfeier seiner Tochter vorzieht¹⁰⁶, folgert Süß, daß „Demipho“ „sich in der reicheren Ausgestaltung des Schlusses im Original als schäbiger Smikrines gezeigt hat“¹⁰⁷. Man vergleiche auch die dramatische Funktion des „Zuspätkommenden“ in den Schlußakten von Ἐπιτρέπ., Ἀσπίς und Fab. Inc. Cair.¹⁰⁸.

103 s. u. A. 106

104 Webster StM 92, Mette Bericht I 86, Ludwig, Entr. s. l'Ant. Cl. 16, 1970, 57

105 Nochmals zur Cistellaria des Plautus, RhM 87, 1938, 97 - 141, 132 - 141

106 Süß aaO 140, wo auch das F 89 aus dem Δακτύλιος zum Vergleich herangezogen wird. – Da bei Theophrast im Zusammenhang mit dem φιλάργυρος auch der Weibermarkt erwähnt wird (XXII 10), erwägt Süß, ob „Demipho“ bei Menander im fünften Akt nicht von der γυναῖκεια ἀγορά des F 390 zurückkehrte.

107 aaO 141

108 s. o. S. 140. 149. 150

Webster¹⁰⁹ nimmt an, daß in den verlorenen Schlußszenen wenigstens noch einmal der Vater des Bräutigams („Senex“ in den Cist.) auftrat, um die Verlobung zusammen mit „Demipho“ rechtskräftig zu machen. Da Webster im früheren Text der Cist. Hinweise auf die *φιλαργυρία* des „senex“ zu finden glaubt (305, 365), nimmt er an, dieser habe die fraglichen Verse als „Kompliment“ zu „Demipho“ gesagt. Ludwig¹¹⁰ weist auf die offensichtliche Korrespondenz zwischen Eröffnungs- und Schlußszenen hin: hier wie dort nahm bei Menander der Zuschauer an einem Fest teil.

Hat Plautus das Gelage im Schlußakt seiner *Συναριστ.*-Bearbeitung eventuell weggelassen, so gab er ihm dafür in der Übertragung der *Ἀδελοίᾱ* breiten Raum. Das „convivium“ der Sklaven, Stich. 683 ff., wurde noch vor zwanzig Jahren Menander von den meisten Forschern abgesprochen, obwohl uns Athenaios sogar zwei Verse aus den *Ἀδ. ᾱ* überliefert hat, die nur aus einer Gelageszene stammen können und überdies in Stich. 706 ff. eine gewisse Parallele haben (F 2); ferner wies Süß schon 1910 auf zahlreiche Stellen hin, die deutlich an einen griechischen Komödienschluß erinnern¹¹¹: die häufigen griechischen „Fachausdrücke“, die teilweise dem Zechkomment entstammen (hierher auch F 2)¹¹², der Speisekatalog 690 f. (vgl. *Ἑκκλ.* 1169 ff.), das Wettrinken (vgl. *Ἀχαρνῆς* 1000 ff.), schließlich im letzten Vers (775) die spöttische Aufforderung an die Zuschauer, sie möchten sich bei sich selbst als Zechbrüder einfinden: „Vos, spectatores, plaudite atque ite ad vos comissatum.“ – vgl. *Ἑκκλ.* 1146 ff.: *τὸ δεῖπνον αὐτοῖς ἐστ’ ἐπεσκευασμένον/ ἀπαξάπασω, ἣν ἀπίωσω οἴκαδε.*

Inzwischen haben die auffälligen Parallelstellen im fünften Akt des *Δύσκ.* wohl jeden Zweifel an der Autorschaft Menanders beiseite geräumt. Wie dort 880 f. wird auch im Stich. der Flötenspieler ins Bühnengeschehen einbezogen, was, wie erwähnt wurde¹¹³, sich schon bei Aristophanes findet. Im *Δύσκ.* wechselt das Versmaß in dem Moment, als der Sklave Getas den *αὐλητής* anspricht, von *ia III* zu *ia IV* ‘über; im Stich., wo der tibicen zweimal zum Mitzechen aufgefordert wird (715, 757), lösen für die Zeit, in der er trinkt (762 - 768), iambische Senare (= *ia III*?) die sonst in dieser Szene vorherrschenden Septenare (= *tr IV* ‘oder, wie im *Δύσκ.*, *ia IV* ‘?) ab. Wie in der letzten Szene des *Δύσκ.* tanzen auch bei Plautus die beiden Sklaven; vor ihrem *πορνίδιον* vollführen sie die tollsten Sprünge und fordern alle *cinaedos* in die Schranken (769 ff.).

Schwierigkeiten in der Rekonstruktion des Originals, die letzten Endes nicht ohne einen Papyrusfund zu bewältigen sein dürften, bereitet die Abgrenzung des gesamten Schlußaktes der Vorlage. Nimmt man einmal, frei von allen Kontaminationsspekulationen, das Stück so, wie Plautus es uns überliefert hat, dann fällt auf, daß das in der Exposition gegebene Ausgangsproblem des Dramas bereits auf

109 StM 96

110 aa0 58

111 Der Komödienschluß, RhM 65, 1910, 450 - 460, 453 f.

112 Süß aa0 453 A. 1

113 s. o. S. 121

der Hälfte des Stückes mit der Rückkehr der vermißten Ehegatten und ihrer Versöhnung mit dem Schwiegervater eine Lösung erfahren hat (415). An diese „Haupt-handlung“ – soweit man überhaupt von einer solchen sprechen kann – schließt sich eine Reihe von „ἐπεισόδια“ (etwa: 419-453, 454-504, 505-578, 579-640, 641-648, 649 - 672, 673 - 682, 683 - 775) in auffallend ähnlicher Weise zwanglos an wie bei Aristophanes die „Rüpel-Episoden“ an die Parabase; noch der bereits zur Mese gehörige Πλοῦτος ist ja im Grunde diesem Schema verpflichtet. Süß hielt es nun durchaus für möglich¹¹⁴, daß Plautus hier die Szenenführung des Originals ohne großartige Änderungen übernahm, d. h. wir müßten es mit einem der frühesten Stücke Menanders zu tun haben, dessen Struktur die Geschlossenheit der Fünf-Akte-Gliederung noch nicht so streng befolgt, wie es der Δύσκ. dann schon tut¹¹⁵. Dann wären die Sklavenszenen 641 ff. (649 f. = F 1!), die man – soweit „unitarisch“ argumentiert wird – zum fünften Akt der Vorlage rechnet¹¹⁶, nicht als strukturelles Ganzes wie sonst der Schlußakt anzusehen, sondern einfach als die letzten „ἐπεισόδια“, und das eigentliche Gelage 683 ff., das für einen ganzen Akt wohl zu kurz wäre, hätte als die letzte Episode, also gewissermaßen als die ἐξοδος im Sinne der Alten Komödie, zu gelten. Gar so abwegig ist der Gedanke nicht, daß Plautus uns hier zufällig ein Stück bewahrte, dessen dramatischer Aufbau zwischen Πλοῦτος und Δύσκ. eine Mittelstellung einnimmt. Dennoch ist, solange sich dergleichen noch nicht auf Papyrus gefunden hat, höchste Vorsicht geboten.

An alte Komödientradition erinnert auch der Schluß der Bacch., den man – wenn auch nicht so energisch wie den Schluß des Stich. – ebenfalls dem Δὲς ἐξαπατῶν abzusprechen versucht hat¹¹⁷. Wenn im Original die ἀπάτη mit dem zweiten Brief (B. 925 ff.) vorkam – wogegen m. E. nichts Ernsthaftes einzuwenden ist¹¹⁸ –, so schloß das μέρος δ̄ wohl mit dem Abgangsmonolog des Syros, dessen Ebenbild „Chrysalus“¹¹⁹ Bacch. 1075 mit dem ergaunerten Geld in das Haus der beiden Hetären geht, denn in diesem Augenblick war das Ziel der Handlung, die Prellung des Demeas, erreicht.

In der ersten Szene des μέρος ε̄ des Originals trat dann zuerst der uns dem Namen nach nicht bekannte Vater des Moschos auf (vgl. Bacch. 1076 ff.), der schon zu Beginn des Stückes Vorsorge getroffen hatte, daß sein Sohn nicht in die Hände einer Hetäre gerate (POx nondum numer., 11 ff., = Bacch. 494 ff.), und zwar, wie er jetzt noch glaubte, mit Erfolg. Demeas¹²⁰, der δις ἐξαπατῶμενος,

114 aa0 452: „Die Annahme einer Kontamination ist weder nötig noch auch überdies wahrscheinlich, wenn es gelingt, der Komposition dieses älteren menandrischen Stückes die rechte Stelle zu geben“.

115 Ob der Πλοῦτος die Fünfteilung schon als Norm kennt, ist fraglich; s. o. S. 3 A. 14

116 Webster StM 143, Mette Bericht I 38

117 Vgl. Neumann, Poet. Gerechtigkeit, Speyer 1958, 78 (mit Lit.)

118 Vgl. Gaisers bemerkenswerten Versuch, sogar die bisher beharrlich Plautus zugeschriebene Troia-Monodie (925 ff.) im Kern auf Menander zurückzuführen: Die plautinischen Bacchides und Menanders Dis exapaton, Phil. 114, 1970, 51 - 87, 72 ff.

119 Plautus nennt seinen Intrigensklaven den „Goldmann“ und läßt diesen Bacch. 649 f. seine Leistungen über die Leistungen anderer Sklaven, der Parmenones und Syri stellen.

120 Es besteht m. E. nicht der geringste Anlaß, das F 109 den Ad. β zuzurechnen (Webster StM 86, Gaiser, WSt 79, 1966, 194 f.). Warum soll Terenz, der – wie Plautus (s. o. A. 119) – den

der hinzukam (Bacch. 1087), belehrte ihn jedoch eines anderen, und man beschloß, gemeinsam von den Betrügern Rechenschaft zu fordern (Bacch. 1117 ff.). Die beiden Hetären (=Chrysis I und II?) betraten auf das laute Pochen der γέροντες (F 110) hin die Bühne, und begannen – oder nur eine der beiden, denn bei Menander dürften höchstens drei sprechende Schauspieler aufgetreten sein¹²¹ –, die beiden geprellten Väter kräftig zu hänseln. Vermöge ihrer Verführungskünste und unter Hinweis auf hinterstzenische Tafelfreuden gelang es den beiden Hetären, die Väter aus strengen Moralisten zu Hetärenliebhabern zu machen und zur Teilnahme am Festgelage zu bewegen.

Die Szene vereinigt die wichtigsten Elemente eines menandreischen Schlußaktes: γάμος, πότος und δειπνον, vertreten durch die Hetären und ihr Fest, sind geschickt in eine typische Verspottungsszene integriert, in der ein bisheriger Zustand – die moralische Strenge der beiden Väter – in burlesker Weise auf den Kopf gestellt wird, und wir haben keinen Grund zu der Annahme, daß Plautus Bacch. 1076 ff. aus einem anderen Stück übertragen hat als aus dem Δίς ἐξαι. oder gar selbst gedichtet hat. Man beachte zusätzlich, wie kunstvoll auch hier wieder Eingangs- und Schlußszenen einander korrespondieren¹²². Nur hier und dort treten ja die beiden Hetären persönlich auf, eingangs umgarnen sie Moschos mit Erfolg, am Ende seinen alten Vater.

Während das Geschehen in den drei bisher betrachteten Schlußakten, die wir aus plautinischer Bearbeitung kennen, mehr ruhte, war der Schlußakt der Schatzkomödie von lebendiger Aktion erfüllt – um so bedauerlicher, daß die Komödie in der erhaltenen Bearbeitung am Ende durch die Überlieferung verstümmelt ist. Da wir keine genaue Vorstellung vom Umfang des Verlorenen haben, ist die Bestimmung der ursprünglichen Grenze zwischen IV. und V. Akt zusätzlich erschwert.

Die zweite Prophezeiung des Prologgottes, der νεανίας werde sich um das von ihm geschwängerte Mädchen bemühen, wenn er von den Heiratsabsichten seines Onkels erfahren habe, geht Aul. 682 ff. in dem Dialog Lyconides-Mutter in Erfüllung, und somit werden wir diese und die darauffolgende Szene (Abgangsmonolog Lyc. 696 - 700) für den vierten Akt der Vorlage ohne weiteres in Anspruch nehmen; Webster und Mette¹²³ lassen deshalb auch das μέρος ε der Schatzkom. mit „701 ff.“ beginnen. Was die erste Prophezeiung des Hausgottes betrifft – „quo illam facilius nuptum, si vellet, daret“ (27), so wissen wir aus den argumenta der Aul., daß die Verehelichung der Tochter des Smikrines-Euclio und ihre Ausstattung mit dem θησαυρός in den verlorenen Schlußversen stand. Wichtigste Voraussetzung dafür, daß der Alte seiner Tochter die Mitgift mitgeben konnte, war der Diebstahl des Schatzes durch den Sklaven des νεανίας ἐραστής. Dieser erfolgte ἐξω τοῦ δράματος, während Mutter und Sohn sich auf der Bühne unterhielten.

menandreischen Figuren sonst andere Namen gab (Lamprias-Micio, Chrysis-Thais u. s. w.), hier auf einmal den Namen des Originals beibehalten haben? Solange ein Fund noch nicht das Gegenteil bewiesen hat, heißt der Vater des Sostratos im Δίς ἐξαι. Demeas.

121 Vgl. dagegen Wilamowitz, Schiedsgericht 119 f.

122 Vgl. Webster StM 131

123 StM 127; Mette Bericht I 94

Es besteht nun zwar kein zwingender Grund, den Auftrittsmonolog des οἰκέτης mit der Vollzugsmeldung des Diebstahls (Aul. 701 - 712) noch zum vierten Akt der Vorlage zu ziehen — man müßte nur „attat eccum ipsum“ (712^m) als plautinische Szenenverknüpfung streichen, was ja nichts Neues wäre¹²⁴ —, aber es wäre ein sinnvoller Abschluß des vierten Aktes, wenn der Zuschauer über das Gelingen einer Tat, welche die Bahn frei machte für das happy end, noch in diesem Handlungsabschnitt informiert wurde; entsprechend wirkungsvoll hätte dann der fünfte Akt mit der Szene begonnen, in der das Geschrei des bestohlenen φιλάργυρος zu den turbulenten Auftritten des Komödienschlusses überleitete (Aul. 713 ff.).

In dem Auftritt, der auf den Verzweiflungsmonolog des Smikrines folgte und in dem dieser zum ersten Male seinem zukünftigen Schwiegersohn begegnete, gab es ganz gewiß schon bei Menander die höchst spaßhaften Verwechslungen, die wir bei Plautus lesen, denn in gewisser Weise erinnert die Art, in der die beiden hier aneinander vorbei reden, an den Dialog Kichesias–Theron im fünften Akt des Σικ.¹²⁵ Anlaß zu unfreiwilliger Komik gibt hier, daß der Alte den νεανίας nach der gestohlenen „olla“ (= ὕδρια, χύτρα?) fragt, während der νεανίας dem Alten ein Geständnis darüber ablegen will, daß er die Unschuld der „puella“ (= κόρη?) geraubt hat. Schon bei Menander bestand vermutlich der Witz darin, daß Smikrines, wenn der νεανίας „αὐτήν“ sagte, dies auf seine ὕδρια bzw. χύτρα bezog und den νεανίας, der doch die κόρη und sein Vergehen an dieser meinte, für den Dieb seines Schatzes hielt; vgl. 737: „Ly/ deus mihi impulsor fuit, is me ad illam inlexit.“ und 744: „Eu/ quid tibi ergo meam me invito tactiost?“ Das für den Zuschauer sehr amüsante Mißverständnis klärte sich erst nach einigem Hin und Her auf.

Außer dieser Szene greifen wir bei Plautus vom μέρος ἑ der Schatzkom. nur noch die Auseinandersetzung zwischen dem νεανίας und seinem Sklaven wegen des θησαυρός (Aul. 803 - 31); wie wir aus den argumenta der Aul. wissen, hat Smikrines diesen in einer darauffolgenden Szene zurückerhalten und umgehend seiner Tochter zur Mitgift bestimmt. Man fragt sich mit Recht, was diesen plötzlichen Gesinnungswandel bei dem Alten bewirkte. Eine Möglichkeit wäre eine Verspottungsszene im Stile der Knemon-Verspottung, aber weder kann man sich vorstellen, daß Smikrines durch eine solche Behandlung von seiner φιλαργυρία geheilt worden wäre, noch ist ja eine solche Szene nach dem lustigen Katz- und Mausspiel zwischen dem Alten und dem νεανίας noch nötig. Das plautinische Fr. IV Lindsay — „nec noctu nec diu quietus umquam eram; nunc dormiam.“ — läßt eher an eine Rhesis des Alten denken, in der dieser, weich gestimmt durch die Rückgabe des Schatzes, das Fazit aus den Ereignissen des Stückes zieht und

124 s. o. S. 6 A. 6, S. 44, 76 A. 274. Sollte es allerdings wirklich eine Regel sein — sie für verbindlich zu erklären, verhindert noch der Mangel an Belegmaterial —, daß eine Person, die die Bühne nach draußen verläßt, erst im nächstfolgenden Akt wieder auftreten kann, so daß das hinterszenische Geschehen wenigstens teilweise vom entre' acte überdeckt wird (Webster StM 178), dann wären unsere Überlegungen hinfällig, und der Monolog des Sklaven hätte doch den V. Akt des Orig. eröffnet.

125 s. o. S. 147 f.

mit den anderen Personen seinen Frieden macht. Ein solches Resümee kennen wir ja als typischen Bestandteil des fünften Aktes; zu vergleichen wären am ehesten die Rede des Demeas *Σαμία* 694 ff. oder die beiden Reden des „Demea“ im fünften Akt der *Ἀδ. β* (Ad. 855 ff., 985 ff.), die noch zu besprechen sind¹²⁶.

In zwei der auf Menander zurückgehenden Terenzkomödien, *Eunuchus* und *Andria*, greift die jeweilige Kontamination – hier mit Zusätzen aus dem *Κόλαξ*, dort mit Zusätzen aus der *Περωνία* – stark in den Schlußteil ein. Wie es scheint, erreichte Terenz dadurch – ohne daß dies sein vordringlichstes Ziel gewesen sein müßte – jedesmal die Streichung stereotyper *γάμος*- und *κῶμος*-Szenen, die er seinen römischen Zuschauern ihrer geringen dramatischen Wirkung und ihres griechischen Kolorits wegen wohl ersparen wollte. Wir wollen in diesem Zusammenhang nicht nochmals die gesamte Kontaminationsproblematik aufrollen, jedoch ist eine kurze Vorüberlegung unumgänglich. In der *Andria* hat Terenz durch die Einführung der Charinus-Byrrhia-Szenen – ob diese nun aus der *Περωνία* stammen oder nicht – einen zusätzlichen Handlungsstrang geschaffen, zu dem in der *Andria* nicht einmal ein Ansatz vorhanden gewesen sein dürfte. Wie steht es aber mit dem *Eunuchus*? Übernahm Terenz, als er, wie er selbst sagt, die „personas“ des Parasiten und des miles gloriosus „transtuli(t) in *Eunuchum suam*“ (Eun. 30 ff.), auch jetzt wieder aus dem *Κόλαξ* einen dem *Εὐν.* fremden Handlungsstrang?

Die dramatische Funktion, welche die Personen des miles und seines Vertrauten im *Eunuchus* ausüben, muß schon im *Εὐνοῦχος* von zwei entsprechenden Personen ausgeübt worden sein. Würde man nämlich die Rolle des „Rivalen“ des Chairestratos und die des Beauftragten dieses Rivalen zu entfernen versuchen, dann hätte der Urlaub der Chrysis von Chairestratos kein Motiv, der hinterszenische Raum für Chrysis' Abwesenheit während der Vergewaltigung wäre nicht gegeben, dem Drama würde eine wichtige kritische Situation fehlen, welche durch den Versuch des Rivalen, sein „Geschenk“ zurückzuholen, vorübergehend entsteht. Die *οἰκονομία* des *Εὐν.* erforderte die Rolle des „Rivalen“, und dieser wird auch, wie in *Δὲς ἐξαπ.*/Bacch. oder im *Truc.*, ein *στρατιώτης* gewesen sein, und da dieser z. B. nicht persönlich seiner Geliebten eine Sklavin überbringen konnte, war auch die Rolle eines „Beauftragten“ notwendig. Nicht notwendig war dagegen, daß der miles auch ein miles gloriosus, und noch weniger notwendig, daß sein Beauftragter ein Parasit war. Die Kontamination des Terenz in diesem Stück bestand also sicherlich nicht in der Hinzufügung eines neuen Handlungsstranges, sondern im Ausmalen zweier Charaktere, des „Rivalen“ und seines „Beauftragten“, die im *Εὐν.* bloße dramatische „Funktionen“ waren.

Die Anleihen aus dem *Κόλαξ* dienten somit der Bereicherung schon vorhandener Szenen durch Versgruppen, die – je nach Möglichkeit – ganze Monologe und Dialoge umfassen konnten: die Szene, in welcher der Beauftragte des *στρατι-*

126 s. u. S. 166; daß jemand gegen Schluß des Stückes seine Meinung ändert, ist ein uraltes Komödienmotiv und ist meist bedingt durch das Gesetz der poetischen Gerechtigkeit; das älteste für uns greifbare Beispiel ist der *Demos* der *Ἰππής* des Ar.

ώτης „Pamphila“ überbrachte (Εὐν. II 1 oder 2), ließ sich durch einen großartigen Parasitenmonolog erweitern (Eun. 232 - 264 mit Don. ad 228 und F 5 Κόλαξ = 238); eine Szene, in welcher der Beauftragte Chrysis zum Gastmahl des στρατιώτης einlud bzw. gleich abholte, ließ sich zu einer umfangreichen Prah- und Schmeichelszene ausbauen (Eun. 391 - 499 mit F 2, 3 und 8, vielleicht auch 6 und 7 Κόλαξ); die Reklamation der „Pamphila“, die im Εὐν. wieder der Beauftragte allein besorgen konnte, wurde zur typischen „Belagerungsszene“ (Eun. 771 - 816), die sich bei Menander außer im Κόλαξ auch noch in der Περικειρομ. (..217 ff.) fand. Freilich wird es ohne einen Papyrusfund immer unmöglich sein, in diesen Szenen die Κόλαξ-Zusätze vom ursprünglichen Εὐν. sauber zu trennen¹²⁷.

Hatten Rivale und Beauftragter aber auch noch im Schlußakt des Εὐν. eine dramatische Funktion? Durch die ἀναγνώρισις der „Pamphila“ hatte der στρατιώτης sein Recht auf diese „Sklavin“ verloren, außerdem mußte er sich in Zukunft hüten, eine Chrysis, die jetzt unter der Prostatie des Simon stand, weiter zu belästigen. Wenn Terenz dennoch in der letzten Szene den Sohn des προστάτης und den miles um die Hetäre, die doch eigentlich gar keine Hetäre mehr ist, feilschen läßt, so kann er hier auf keinen Fall einer im Εὐν. vorhandenen Szene kräftigere Farben aufgetragen haben, sondern muß diesmal eine ganze Szene mitsamt ihrer dramatischen Funktion aus dem Κόλαξ angestückt haben¹²⁸. Streichen wir also diese Szene und die Verse, die in den vorhergehenden Szenen Thraso und Gnatho gehören, und betrachten wir zunächst, was von den Schlußszenen des Eunuchus für den Schlußakt des Εὐν. οὐχ. ος verbleibt.

Bei Terenz hat die Liebeshandlung ihr Ziel in dem Moment erreicht, als die Hetäre sich mit dem falschen Eunuchen Chaerea ausgesöhnt hat (Eun. 848 - 908). Die das Suchen der Hetäre beendende ἀναγνώρισις (Wiedererkennungshandlung) wird durch die nächste Szene gesichert, in der der Bruder der Pamphila mit der Amme auftritt (Eun. 912 - 917). In dieser Szene, die den vierten Akt der Vorlage abgeschlossen haben dürfte, greifen wir offensichtlich eine Überbrückung der Aktpause durch Terenz: Thais hat ihre Magd Pythias mit dem Auftrag vor dem Hause stehen lassen, Chremes und die Amme ins Haus zu führen (909). Die Zeit bis zu deren Ankunft überbrückt Pythias mit einem kurzen Monolog, in dem sie Rachepläne gegen den Intriganten Parmeno schmiedet (910 - 912¹²⁹). Statt nun die Neuankömmlinge gemäß dem Auftrag der Thais ins Haus zu führen, bleibt sie, als sie Parmeno kommen sieht (918), nochmals kurz auf der Bühne stehen, plant nochmals die Rache und geht erst dann, „de cognitione ut certum sciam“ (921) ins Haus¹²⁹. Wenn wir diesen zweiten kurzen Monolog mit der Personenan-

127 Das Problem beschäftigt seit Jachmanns Eun.-Analyse (NGG 1921, 69 - 88) eine Reihe von Kontaminationsuntersuchungen, die bei Marti, Lustrum 8, 1963, 63 - 72 und Mette, Bericht I 139 f. besprochen werden. Sehr besonnen analysiert die fraglichen Szenen Ludwig, Von Terenz zu Menander, Phil. 103, 1959, 1 - 38.

128 Vgl. Ludwig, Gnomon 36, 1964, 159 und ders., The Originality of Terence and his Greek models, GRBS 9, 1968, 169 - 182, 172 f.

129 Auf diesen Widerspruch weist auch Marti, Untersuchungen zur dramatischen Technik bei Plautus und Terenz, Diss. Zürich, Winterthur 1959, 35, hin.

kündigung und dem zweiten Racheplan (918 - 22) für die Vorlage streichen, verlieren wir nichts — der griechische Zuschauer war auch ohne diese Ankündigung der Sklavin auf die „cognitio“ vorbereitet —, der vierte Akt würde mit dem Abtreten von „Chremes“, Amme und Sklavin geendet und der fünfte Akt mit dem Auftrittsmonolog des Daos begonnen haben; die Aktpause wurde durch die hinterzenische Wiedererkennung ausgefüllt¹³⁰.

Der Stolz, den Parmeno bei Terenz in seinem Auftrittsmonolog (923 - 940) wegen seiner Intrige äußert, verwandelt sich plötzlich in Furcht und Zerknirschung, als Pythias mit folgendem Bericht über die *ἀναγνώρισις* die Bühne betritt, über dessen Unwahrheit der Zuschauer sich natürlich im klaren ist: Chaerea, den Parmeno selbst in das Eunuchengewand gesteckt und auf ein unschuldiges Mädchen losgelassen habe, drohe von deren Bruder die bekannte, höchst schmerzliche, sonst bei Ehebrechern praktizierte Strafe — „quod ego numquam vidi fieri neque velim.“ (958), sagt Pythias dazu scheinheilig-verschämt —, denn die Geschändete habe sich inzwischen als freie *civis Attica* entpuppt. Parmeno ist wie vom Donner gerührt und protestiert heftig gegen eine solche Behandlung seines Herrn (958 f.); als die Sklavin wieder ins Haus gegangen ist, hetzt er den zufällig auftretenden Vater des „bedrohten“ Pseudo-Eunuchen (971 ff.) auf die Bewohnerschaft des Hetärenhauses (997 ff.). So wird auch der Alte, der bei Menander Simon hieß¹³¹, zum Gefoppten; wutentbrannt stürzt er ins Haus, findet dort zufällig seinen Sohn noch im Eunuchengewand vor und wird erst allmählich über das Mißverständnis aufgeklärt. Pythias, die in der nächsten Szene den Vorgang berichtet (1010 ff.), fährt, obwohl sie schon „defessa ridendo“ ist (1008), munter fort mit ihren Hänseleien: nun flunkert sie dem Sklaven vor, Vater und Sohn seien erbost über seine Geschwätzigkeit und würden ihn dafür bestrafen (1016 ff.).

Erst der Auftritt des übergelücklichen Chaerea (1031 ff.) befreit Parmeno von seinem Schrecken. Wenn wir vor dieser Szene den Auftritt Gnatho-Thraso (1025 - 1030) und während dieser Szene den kurzen Lauscherdialog der beiden eliminieren (1037, 1043 f.), gewinnen wir für den fünften Akt des *Εὐν.* zunächst einmal folgenden Szenenkomplex: vier typische Verspottungsszenen mit Daos, der Sklavin und Simon (923 - 1024) und eine Dialogszene, in der Daos die nötige Aufklärung erhielt (1034 - 1042) und die von zwei resümierenden Dankesmonologen des „Chaerea“ (1031 - 33, 1044 - 49¹³²) gerahmt wurde (insgesamt 121 Verse bei Terenz).

130 Vgl. dagegen Mette, Bericht I 69; zum Überspielen einer Aktgrenze s. o. S. 6, 44, 76 A. 274, 157

131 Donat bemerkt zu 1001 (Kö. II p. 66), Menander habe es deutlicher exponiert, daß der schon lange der Hetäre feindlich gesinnte *γέρων* (weil sie seinen Sohn verdorben habe) jetzt endlich, da die Gelegenheit sich ergeben hat, sich rächen werde. Sollte damit gemeint sein, daß diese Schlußaktszene früh im Stück motiviert wurde, so braucht man noch lange nicht mit Webster (StM 70) an eine Eröffnungsszene zu denken, in der Simon persönlich seine Racheabsichten kundtat — ein Hinweis der Prologrhexis genügte. Einen Vater, der erst gegen Ende des Stücks auftritt, haben wir auch *Δύσκ.* 775.

132 s. u. S. 163

Bei Terenz folgen jetzt noch zwei Szenen mit Gesprächen zwischen Thraso, Gnatho und den Brüdern Phaedria und Chaerea. Soll man sich – wie Mette¹³³ – nun damit begnügen, aus diesen Szenen die Verse, die dem miles und seinem Parasiten gehören, nebst ihrem Sinnzusammenhang herauszuschälen und annehmen, daß der Eun. einfach mit einem kurzen Dialog des Chairestratos mit seinem Bruder endete? Dem, was wir bisher bei Menander kennengelernt haben, würde es eher entsprechen, wenn in der Schlußszene des Eun. irgendwie szenisch dargestellt wurde, was uns bei Terenz in den Bemerkungen des Chaerea gegenüber Parmeno nur knapp referiert wird. Mag sein, daß die Protasie der Chrysis auch bei Menander nur erwähnt wurde (vgl. Eun. 1039 f.) wie im Schlußakt der 'Επιτρέπ. die Freilassung der Habrotonon¹³⁴, aber wurde auch die Verlobung des Bruders des Chairestratos mit der κόρη mit einer ähnlich kurzen Bemerkung wie „scis sponsam mihi?“ (1036) abgetan? Den κῶμος mit Fackeln und Kränzen hat Terenz auf jeden Fall gestrichen, und so wäre doch denkbar, daß er uns eine offizielle Verlobung mit ἐγγύησις-Formel, an der vielleicht außer den Brüdern noch der Bruder der κόρη teilnahm, ebenfalls unterschlagen hat.

Wir wissen nicht viel über den Κόλαξ, aber die Grundzüge des dramatischen Konflikts lassen sich aus POx 409 + 1237 + 2655, den Autorenzitaten (F 1 - 8) und dem Eun. ermitteln. Ein armer νεανίας (Pheidias) und ein plötzlich reich gewordener στρατιώτης (Bias, vgl. POx 409, 27 ff.) rivalisieren wegen eines Mädchens, das einem πορνοβοσκός (POx 1237 col. II, 2) gehört. Der στρατιώτης, ein typischer ἀλαζών, wird trotz der „moralischen Unterstützung“, die ihm die Schmeicheleien seines Parasiten (Gnathon-Struthias)¹³⁵ geben, und trotz einer glanzvollen Attacke (gegen Pheidias oder den πορνοβοσκός? – vgl. Eun. 771 ff.), um das Mädchen geprellt, das keineswegs – um das hier nochmals zu betonen¹³⁶ – eine verkappte civis Attica gewesen zu sein braucht. Bei der Gewinnung des Mädchens half vermutlich der Sklave Daos, der sich für seine Intrige vielleicht ähnlicher Methoden bediente wie Syros im Δίς ἐξαπ.

Die Schlußszene des terenzischen Eun. fügt sich sehr gut in dieses Bild, wenn wir Chaerea ersatzlos streichen und für Phaedria Pheidias, für Thraso Bias und für Gnatho Gnathon-Struthias einsetzen: Bias hatte sich in sein Schicksal gefunden und bat nun seinen Parasiten, er möge es irgendwie bewerkstelligen, daß der στρατιώτης vom Liebesglück des Pheidias wenigstens einen kleinen Teil abbekomme („ut haeream in parte aliqua apud Thaidem“ 1055). Diesen Vorschlag wußte der listige Gnathon-Struthias für eine Prellungs- und Verhöhnungsintrige zu nutzen, die Pheidias und ihm zugute kommen, Bias aber schaden würde. Heimlich riet er dem jungen Mann, er solle den στρατιώτης zum Schein als dritten im Bunde anerkennen, den Tölpel aber in Wahrheit um sein vieles Geld betrügen, das

133 Bericht I 70

134 s. o. S. 138

135 Man wird der Annahme Jensens (Ausg. LII) und Websters (StM 69 A. 2) zustimmen, daß nicht jeder Rivale seinen Parasiten hatte (warum sonst Κόλαξ und nicht Κόλακες?), sondern Gnathon im Gespräch mit Bias zu Struthias wurde (dagegen Kö. I p. XLIX).

136 s. o. S. 51 mit A. 176

dann der arme Pheidias für den kostspieligen Unterhalt seiner Geliebten ebenso gut brauchen können wie der Parasit zur Füllung seines Magens. „Hunc comedendum vos propino et deridendum.“ sagt der Parasit bei Terenz (1087). Hier greifen wir einmal eine miles-gloriosus-Verspottung, die sich erheblich derberer Methoden bedient, als wir es sonst von Menander – vgl. die Schlüsse von *Μισούμ*. und *Περικειρομ*. – kennen¹³⁷.

Auch in der *Andria* geht der größere Teil der Schlußszenen (An. 820 - 965 = 136 Verse) unbestritten auf den entsprechenden Szenenkomplex im fünften Akt des gleichnamigen Menanderstückes zurück. Schon in der *Ἀνδρία* muß der vierte Akt damit geendet haben, daß der wie ein *θεὸς ἀπὸ μηχανῆς* erschienene Verwandte der „Chrysis“, „Crito“, das Haus der „Glycerium“ betrat, um der Hetäre zu sagen, daß sie von freien Eltern abstamme (vgl. An. 796 - 819). Für den Zuschauer, der die Vorverweise des Prologgottes¹³⁸ vernommen hatte, war nun das wichtigste Ziel der Handlung erreicht, denn er konnte sich leicht ausrechnen, daß „Pamphilus“ und „Davus“, die schon im Hause des „Glycerium“ weilten, in der Pause zwischen viertem und fünftem Akt von der wahren Abstammung der *κόρη* erfuhren, die wiederum den Weg zum *γάμος* „Pamphilus“-„Glycerium“ und zur Wiedererkennung „Chremes“-„Glycerium/Pasibule“¹³⁹ ebnen würde. Es galt nur noch, „Simo“ diese neue Lage beizubringen, und das versprach von vornherein Schwierigkeiten, denn, durch die Intrigen seines Sklaven völlig aus dem Häuschen gebracht – einmal sollte „Glycerium“ geboren haben, einmal wieder nicht –, würde der Alte auch jetzt, gerade angesichts einer so auffällig glatten Lösung, Betrug wittern.

So kommt es bei Terenz, daß die übrigen Personen erhebliche Mühe aufbringen müssen, um den aufgebrachten Simo endlich doch davon zu überzeugen, daß die Hetäre wirklich *civis Attica*, noch dazu die Tochter des Chremes, und daher heiratsfähig ist. Der Vorgang ist umgekehrt derselbe wie im fünften Akt des *Σκ.*: dort steht am Anfang der Betrug, daß jemand sich als Vater einer *civis Attica* ausgeben soll, und der Betreffende ist es dann wirklich¹⁴⁰, hier findet sich zuerst wirklich der Vater einer *civis Attica*, aber derjenige, der daran am meisten interessiert sein müßte, denkt an Betrug. Von dem turbulenten Hin und Her, das der Aussöhnung der Parteien vorausgeht, lebt noch in lateinischer Bearbeitung die Komik des fünften Aktes der *Andria*. Der polternde Greis läßt bei Terenz den Sklaven, als er von diesem nur das Stichwort „*civis Attica*“ hört, ohne weitere Begründung ins Haus schleppen und in Ketten legen, damit man erfahre, „*erum quid sit periculi fallere* (867)“ – wir erinnern uns an POx 855 mit der parallelen Szene aus dem fünften Akt der *Περωνία*.¹⁴¹ Den eigenen Sohn brüllt Simo zornig an und läßt ihn kaum zu Wort kommen (871 ff.), und sogar den Fremden aus Andros, dem er nur auf

137 Zur Koch-Szene (F 1) des V. Aktes(?) s. o. S. 136

138 s. o. S. 86 f.

139 Wie im *Σκ.* fällt die dramatisch weniger notwendige zweite *ἀναγνώρισις* in den fünften Akt.

140 s. o. S. 147 f.

141 s. o. S. 151 f.

Bitten des Chremes Gehör schenkt, schimpft er einen Betrüger, Kuppler und Sykophanten (An. 910 ff.), so daß Chremes eingreifen und das unbeherrschte Wesen seines Freundes entschuldigen muß (An. 919 = F 42 οὕτως αὐτός ἐστιν). Dann aber klärt sich alles auf, man einigt sich auf eine Verlobung, und alle außer Pamphilus betreten das Haus der Glycerium.

Der junge Mann sprach dann bei Menander einen typischen Dankesmonolog (vgl. An. 956^{ex} + 957 - 961), der funktionell genau dem Dankesmonolog des „Chaerea“ im Eὐν. (vgl. Eun. 1031 - 33 + 1044 - 49) entsprach – was Terenz in seiner Andria-Bearbeitung seltsamerweise dadurch zum Ausdruck brachte, daß er drei Verse aus dem Eὐν.-Monolog in den Monolog seines Pamphilus übertrug (= An. 959 - 61, vgl. F 165)¹⁴². In der letzten Szene der Andria erfahren dann Charinus und Davus von Pamphilus, wie der Knoten sich gelöst hat. Wieder schlägt Mette vor¹⁴³, aus dieser kurzen Szene (957 - 981) die Worte des wahrscheinlich aus der Περωνία herübergenommenen Charinus¹⁴⁴ herauszuschneiden, um so als letzte Szene der Ἀνδρία einen Dialog „Pamphilus“-„Davus“ zu gewinnen. Nun steht aber bei Terenz in den letzten Versen dieselbe Formel, mit der Plautus, wie wir gesehen haben, am Ende der Cist. die Streichung von Szenen des Originals – der Συναριστ. – verschleiert¹⁴⁵, sie lautet hier: „ne exspecteti dum exeant huc: intus despondebitur; intus transigetur siquid est quod restet.“ (An. 980 f.). Freilich ist nicht ausgeschlossen, daß schon bei Menander ein Schauspieler in einem knappen Epilog vor der Νίκη-Formel das Ausbleiben der szenischen ἐγγύσεις entschuldigte, aber da Plautus die entsprechenden Verse dort setzt, wo unbedingt etwas fehlen muß, wird man eher annehmen, daß auch Terenz an die Stelle einer Szene mit ἐγγύσεις-Formel und κῶμος-Zeremoniell die neue lateinische Formel setzte.

Den Αὐτὸν τιμωρούμενος hat Terenz uns, wie er selbst sagt, „integrum“ übertragen (Heaut. 4 f.), und somit auch den Schlußakt dieser Komödie. Der vierte Akt des Dramas dürfte mit dem Dialog „Menedemus“-„Chremes“ „842 - 873“ geschlossen haben, mit dem auch die Terenz-Editoren den vierten Akt des Heaut. enden lassen. Darin hielt der übergelückliche „Menedemus“ für seinen Sohn beim Nachbarn um die Hand von dessen Tochter an; allerdings wußte „Chremes“ als einziger immer noch nicht, daß die Hetäre, für deren Unterhaltung er sich von „Syrus“ hatte Geld aus der Tasche ziehen lassen, die Geliebte seines Sohnes „Clitipho“ war. Im fünften Akt wurden ihm die Augen geöffnet, und der Zuschauer erlebte nun die amüsanten Folgen, die diese Entdeckung nach sich zog.

Bei Terenz verhält sich die erste Szene des fünften Aktes spiegelbildlich zur ersten Szene des ersten Aktes, denn wieder unterhalten sich die beiden Väter,

142 Vgl. Wil., Schiedsgericht 163 A. 2, wo der Versuch, in diesen Versen Epikureisches zu lesen, widerlegt wird.

143 Bericht I 47

144 Es liegt wohl näher, daß der 2. Handlungsstrang und seine Träger Cha. und By. aus der Περωνία herübergenommen wurde, als daß Terenz die beiden Figuren selbst erfunden hätte; man wird daher im V. Akt der Περωνία einen διπλοῦς γάμος ansetzen; s. auch o. S. 134 zum „alter exitus“ der Andria.

145 s. o. S. 153

wieder überbringt Menedemus eine Hiobspost (879 - 949)¹⁴⁶, aber der Spieß ist jetzt umgedreht: diesmal ist der Sohn des Chremes der „Übeltäter“ und Hetärenliebhaber, und Chremes, der in der ersten Szene des ersten Aktes allzu großen Anteil am Schicksal seines Nachbarn nahm, weil diesem wegen einer (vermeintlichen) Hetäre der Sohn davongelaufen war, und der ihm nachträglich gute Lehren gegeben hatte, zeigt sich jetzt der nahezu gleichen Situation selbst nicht gewachsen. Wie Laches im fünften Akt der *Κωνειαζόμ.*(?)¹⁴⁷ ist er außer sich vor Zorn (Heaut. 920 f.), so daß Menedemus ihn an sein früheres Verhalten, an seine „φιλανθρωπία“ erinnern muß: „nonne id flagitiumst te aliis consilium dare,/ foris sapere, tibi non posse te auxiliarier?“ (922 f.). Wir haben es mit einer typischen Reprise zu tun: Chremes, der zuvor dem Menedemus die Schuld daran gegeben hatte, daß dessen Sohn in die Fremde gegangen war, derselbe Chremes, der in der Eröffnungsszene des Stücks dem Nachbarn die Hacke aus der Hand genommen hatte (88 f.), sagt, jetzt: „Der Wüstling wandere lieber fort in alle Welt,/ als daß er seinen Vater hier zum Bettler macht!/ Denn wenn ich fürder seinen Aufwand tragen soll,/ dann muß ich endlich noch zur Hacke greifen, Freund.“ (928 ff.)¹⁴⁸

Wir kommen auf die Interpretation des Homo-sum-Satzes¹⁴⁹ zurück. Kann man angesichts dieser Schlußaktszene noch daran zweifeln, daß die Stelle ironisch gemeint ist, schon bei Menander ironisch gemeint war, der hier den *πολυπράγμων* und *περίεργος* „Chremes“ exponierte? Um so mehr ist doch die Kunst eines Dichters zu bewundern, der einerseits einen übereifrigen „Menschenfreund“ mit seinem Komödienspott entlarvt, andererseits diesen ein „geflügeltes Wort“ prägen läßt, das, für sich genommen, noch heute als formula officii humani allerorten gern zitiert wird.

Nicht nur „Chremes“ sorgte im fünften Akt des *Αὐτ. τιμ.* für Spott, sondern auch sein „ungeratener“ Sohn und der intrigantische Sklave bekamen ihr Teil. Bei Terenz läßt Chremes dem Clitipho 940 ff. mitteilen, daß er ihn zu enterben gedanke, d. h. dessen Schwester das ganze Vermögen zur Mitgift bestimmt habe. Dabei betont Chremes spöttisch, er habe doch eigentlich gut väterlich gehandelt, wenn er nunmehr den Sohn für immer von der Möglichkeit befreie, sein Geld zu verschleudern, indem er es lieber der schwesterlichen Obhut anvertraue. Ein Gedanke des Syrus, Clitipho könnte vielleicht gar nicht von Chremes und Sostrata abstammen (985), bringt neue Verwicklungen: Sostrata, über eine solche Unterstellung, die der Sohn ihr gleich hinterbracht hat, empört, gerät mit ihrem Mann in Streit (1003 ff.). Wie die letzte Szene bei Menander aussah – bei Terenz besteht sie aus einem Viergespräch – können wir nicht genau sagen; auf jeden Fall brachte sie – eine weitere Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn war vorausgegangen (1024 - 1044) – die Lösung: der einstige Liebhaber einer Hetäre, mit seinem Vater endlich versöhnt, erklärte sich bereit, die Tochter des „Archonides“

146 Vgl. o. S. 134 f.

147 s. o. S. 150

148 Übers. J. J. C. Donner, in: Antike Komödien – Plautus/Terenz I u. II, hrsg. v. W. Ludwig, München 1966

149 s. o. S. 70

zu heiraten. So kam ganz am Schluß der Komödie noch einmal das γάμος-Motiv – die Verlobung des „Clinia“, bei Terenz nur berichtet (948), war hinterszenisch vorausgegangen – zu seinem Recht, auf scherzhafte Weise angebahnt durch eine Diskussion über die in Frage kommenden heiratsfähigen Mädchen von Ἀλαί Αἰξωνίδες, darunter die rothaarige, grünäugige, krummnasige, sommersprossige Tochter des „Phanocrates“ (vgl. Heaut. 1060 ff.).

Die Adelphoe sind gleichfalls – bis auf die eine von Diphilos geborgte Szene – eine „integre“ Bearbeitung der Ἀδελφοί Menanders. Die Mehrzahl der Forscher läßt dies jedoch noch heute für den Schlußakt nicht gelten, sondern traut hier sogar einmal Terenz eigene, „römische“ Veränderungen und Zusätze zu. Auch die gegenteilige Meinung ist oft vertreten worden; wir wollen sie unter Berufung auf die Beobachtungen, die wir bisher an menandreischen Schlußakten gemacht haben, zu untermauern versuchen.

Vergegenwärtigen wir uns zunächst den Schlußakt in der Gestalt, in der wir ihn von Terenz her kennen! Zwischen den Szenen „IV 7“ und „V 1“ der Ausgaben kann im griechischen Original die Grenze zwischen μέρος δ und μέρος ε nicht gelegen haben, denn in beiden Szenen befindet sich Demea ununterbrochen auf der Bühne. Hinter „V 2“ dagegen XOΠΟΥ zu setzen¹⁵⁰, bietet sich schon deshalb an, weil wir uns zwischen dieser und der folgenden Szene („V 3“) ein wichtiges hinterszenisches Ereignis vorzustellen haben: Demea ertappt seinen Spößling Ctesipho bei der gewaltsam entführten ψάλτρια, und genau mit diesem Moment war das wohl wichtigste Ziel der Handlung, die Entlarvung des ursprünglich von seinem Vater für „brav“ gehaltenen Bruders, erreicht.

Entsetzt über seine Entdeckung stürzt Demea in der Szene, der im Original die erste Szene des fünften Aktes entsprach (Ad. 787 ff.), auf die Bühne. Zwischen ihm und seinem Bruder Micio, der eben aus dem Hause der Nachbarin getreten ist, entspinnt sich eine Auseinandersetzung, die ganz deutlich Bezug nimmt auf die grundlegende Auseinandersetzung der beiden Brüder in der zweiten Szene des ersten Aktes. Man kann das schon am Formalen zeigen: hier wie dort haben wir so etwas wie ein Redepaar vor uns, das nur durch kurze Zwischenreden des Dialogpartners aufgelockert ist, wobei jedesmal Micio die erheblich längere Deuterologie zufällt (vgl. Ad. 84^{ex} - 97 + 98 - 124ⁱⁿ mit 795 - 802 + 803 - 835ⁱⁿ); daran schließt sich ein Wortwechsel an (vgl. 124^{ex} - 140 mit 835 - 854), und am Ende bleibt einer der beiden allein auf der Bühne und spricht einen Monolog, im I. Akt Micio (141 - 154), im V. Demea (855 - 881). Wieder kann man durchaus sagen: „In all this, there is a hint of the formal pattern of a tragic agon“¹⁵¹.

796 ff. wirft Demea Micio vor, er habe sich nicht an das gehalten, was nach der Auseinandersetzung des ersten Aktes zwischen den beiden vereinbart worden war (129 ff.). Wieder haben wir es mit einer Reprise zu tun, denn Micio gibt in seiner umfassenden Erwiderung (darin Ad. 804 = F 10) schon früher geäußerte Meinungen ganz ähnlich wieder bzw. fügt sinngemäße Gedanken hinzu. Neu an der jetzigen

150 Mette Bericht I 42; Webster StM 90 liegt mit Ad. 713 als Aktanfang wohl zu früh.

151 s. o. S. 25 A. 83

Situation ist jedoch vor allen Dingen, daß die Grundsätze des Demea in den Taten des Ctesipho anscheinend eine Widerlegung gefunden haben, auf die Micio nun um so sicherer bauen kann. Als sich während des Wortwechsels, der auf Micios Rede folgt, eine Versöhnung der Brüder anbahnt, muß der Zuschauer glauben, Micio, dessen Erziehungsmethode sich scheinbar als die bessere herausgestellt hat – er sprach in beiden „Agonen“ die Deuterologie! –, habe endgültig den Sieg davongetragen und werde diesen bei Gelegenheit der Hochzeit seines Zöglings – zu der er vor dem Verlassen der Bühne (853) den „überwundenen“ Demea einlädt – gebührend feiern.

Es kommt aber ganz anders. Demea bleibt auf der Bühne stehen und macht sich in einem resümierenden Monolog (855 - 881 mit 866 = F 11) Gedanken über den Erfolg seines liberalen Bruders. Aufgrund seiner Worte müßte man zunächst annehmen, er gebe sich geschlagen und ziehe aus der Tatsache, daß Micio durch Milde und Freigebigkeit sich die Liebe der beiden Jünglinge erworben hat, für sich die entsprechenden Konsequenzen: auch er müsse es in Zukunft lernen, „blande dicere“ und „benigne facere“, wie er selbst sagt (878). Soweit so gut: das klingt nach ernsthafter Moral aus der Geschichte – die folgenden Szenen aber, in denen Demea zur Tat schreitet, verraten, daß es ihm nur darum geht, dem Bruder ordentlich eins auszuwischen, ihn – wie er dann 958 sagt – mit seinen eigenen Waffen zu schlagen („suo sibi gladio hunc iugulo“ – das könnte man eine Formel der komischen Wiederholung im menandreischen Schlußakt nennen), um *e contrario* unmißverständlich zu demonstrieren, daß seine Ansicht über Erziehung eben doch die bessere sei.

Da veranlaßt er denn, daß die Gartenmauer des Micio kurzerhand eingerissen werde, damit die Wöchnerin aus dem Nachbarhaus nicht über die Straße geführt werden muß (908 ff.); er überredet den eingefleischten Junggesellen Micio, die Mutter der Braut zu heiraten (929 ff.), dem Hegio (bei Menander deren Bruder, vgl. Don. ad 351, I p. 14 Kö. II) einen Acker zu schenken (947 ff. mit F 12) und schließlich nicht nur Syrus freizulassen (959 ff.), sondern auch noch dessen phrygische *contubernalis* (972 ff.), außerdem den beiden ein Darlehen zu gewähren (979 ff.). Von Micio wegen seiner plötzlichen Freigebigkeit – die doch auf Micios Kosten geht – zur Rede gestellt, erklärt Demea in einer sehr ernst klingenden Rechtfertigungsrede, er habe damit nur zu verstehen geben wollen, daß die pädagogischen Erfolge seines Bruders nur billiger Liebedienerei zu danken seien. Mit dieser Rede, so scheint es, gewinnt er sich das Vertrauen seiner Söhne zurück; Aeschinus bezeichnet ihn als seinen zukünftigen Mentor, Ctesipho bekommt sogar sein Dirnchen zugestanden (995 ff.).

Diese Verspottungsszenen sind es, an denen man immer wieder Anstoß genommen hat und die man Menander absprechen wollte, weil sie sich angeblich zum Resultat der Handlung des ersten bis vierten Aktes in krassen Widerspruch setzen. Lessing¹⁵² war der erste, der – allerdings noch sehr, sehr vorsichtig – in Erwägung zog, Terenz könnte hier eine Korrektur an seiner Vorlage vorgenommen haben.

152 Hamb. Dram. 100. Stück, S. 517 ff. in der Ausgabe von Wölfel (Frankfurt 1967, Band II)

Er fand, daß dem Micio, der sich „bis dahin so liebenswürdig bewiesen“, der „so viel Verstand, so viele Kenntnis der Welt gezeigt“ habe, besonders darin vom Dichter Unrecht widerfahren sei, daß dieser ihn am Schluß der Komödie dem Publikum als einen Mann präsentiere, der sich so weit gehen läßt, die alte Sostrata zu heiraten. Die Donat-Notiz „apud Menandrum senex de nuptiis non gravatur. Ergo Terentius *εὐπετικῶς* (ad 938, 1; Kö. II p. 14)“ brachte ihn auf den Gedanken, Terenz könnte die „Ungereimtheit mit der Verheiratung des Micio selbst erfunden“ haben. Lessing war sich bewußt, daß das von ihm hierfür vorausgesetzte Verständnis der Stelle – „gravatur“ als Passiv aufgefaßt! – auf keinen Fall gesichert ist, und auch wir entscheiden uns lieber für die von Lessing zuerst vorgeschlagene Übersetzung: „Beim Menander sträubet sich der Alte gegen die Heirat nicht“. Lamprias heiratete demnach sehr wohl apud Menandrum, und Terenz hat in seiner Übertragung nur jene Verse „*εὐπετικῶς*“ hinzugefügt, in denen sein Micio energisch dagegen protestiert, also etwa 934 (Wechsel des Versmaßes!) – 943.

Warum Terenz so verfuhr, läßt sich, rufen wir uns nur die bisher betrachteten Schlußakte und ihre typischen Motive in die Erinnerung, mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit vermuten. Wir greifen hier wieder einmal eine jener für die Dramaturgie belanglosen Änderungen, die Terenz zuweilen vorgenommen hat, weil sein römisches Theaterpublikum mit griechischer Bühnenkonvention nicht vertraut war. Die Hochzeit, die „Demea“ seinem Bruder Lamprias bei Menander aufnötigte, stand dort für das traditionelle, in jeden Schlußakt gehörige *γάμος*-Motiv, anders gesagt: die Konvention verlangte manchmal, daß außer den Jungen auch noch die Alten ein Weibchen zum fröhlichen *κῶμος* führen müßten – nachzuweisen für Menander in *Ἀδ. α* (Stich. 538 ff.) und *Δις ἑξαι.* (Bacch. 1120 ff., vgl. *Ἰέρεια*). Innerhalb eines Rahmens, der von Hochzeitsvorbereitungen bestimmt war, ließ sich die zusätzliche Vermählung des Lamprias gut einpassen, wenn sie auch das Ergebnis eines derben Ulks war. Der mit der Komödienkonvention vertraute griechische Zuschauer, der sich erinnern mochte, wie sogar Knemon der Misanthrop dazu gebracht worden war, immerhin als Gast dem Verlobungsfest seiner Tochter beizuwohnen, sprach ohne weiteres auf diesen Bühneneffekt Menanders an. Der römische Bearbeiter dagegen stieß sich einfach an dem Gedanken der Heirat eines edlen Bürgers mit einer „anus decrepita“ und gab seinem Micio wenigstens Gelegenheit, Abscheu darüber zu bekunden.

So zurückhaltend Lessing sich geäußert hatte, so energisch wurde später seine Anregung aufgegriffen; sie erweiterte sich zu der Behauptung, Terenz habe den fünften Akt der Vorlage von Grund auf umgeschrieben. So war Rieth (und mit ihm sein Herausgeber Gaiser)¹⁵³ fest davon überzeugt, bei Menander sei der Triumph des Lamprias der Weisheit letzter Schluß gewesen, und entsprechend könne man sich den Gegenschlag seines Bruders, wie Terenz ihn vorsieht, in der griechischen Vorlage nicht vorstellen. Nach Karl Büchner¹⁵⁴ verhält es sich sogar so:

153 Die Kunst Menanders in den Adelphen des Terenz, Hildesheim 1964, 101 ff.

154 Römische Literaturgeschichte, Stuttgart 1962 (3. Aufl.), 138 f.

Demea als Vertreter altrömischer virtus, als Anwalt des mos maiorum und Lobredner der parsimonia und severitas behält erstmals bei Terenz das letzte Wort. Für Büchner steht fest, daß die Schlußrede „mit ihrer gravitätischen Würde nicht in die tolle Schlußstimmung“ einer Menanderkomödie paßt. Er kannte die Rede des Demeas Σαμία 694 ff., die trotz ihrer durchaus „gravitätischen Würde“ der auch in diesem Stück „tollen Schlußstimmung“ keinen Abbruch tut, noch nicht (konnte sie 1962 noch gar nicht kennen), und war sich wohl auch nicht bewußt, daß die abschließende Deutung des Geschehens, ein typisches ἐξοδος-Motiv der Tragödie, auch im Schlußakt des „bürgerlichen Dramas“ der Neuen Komödie ein ziemlich fester Spielzug wurde. Büchner: „Die letzte Erkenntnis Menanders, daß die Tugenden, starr geübt, im wahrsten Sinne verderblich sind, weil sie die wesentliche Unvollkommenheit des Menschen nicht bedenken und – gegen die Situation blind machend– ins Unwahre führen“, sei Terenz verschlossen gewesen. Sollte Menanders „letzte Erkenntnis“ wirklich so bedenklich einseitig gewesen sein, daß er sich sagte: „Demea“ ist in seiner Haltung viel zu „starr“ und konservativ, also lassen wir den großzügigen, leichtsinnigen und verschwenderischen Lamprias den Sieg davontreten? Berücksichtigt ein Erzieher, der seinen Zögling völlig frei gewähren läßt, die „wesentliche Unvollkommenheit des Menschen“ wirklich besser? Muß dieser nicht vielmehr fürchten, daß Leichtsinn und Disziplinlosigkeit die gute Absicht ebenso Lügen strafen wie heimlicher Ungehorsam die gleichfalls gut gemeinte autoritäre Strenge?

Fritz Wehrli hat, ausgehend von peripatetischen Vorstellungen, die ἡθῆ der beiden Brüder als zwei „Hyperbeln“ interpretiert – zu viel ἐλευθεριότης auf seiten des Lamprias-Micio, übertriebene δυσκολία bei Demea –, welche beide die gesunde Mitte nicht treffen; er eröffnete damit einen besseren Zugang zum Verständnis des Adelphenschlusses¹⁵⁵. Wir hätten dann nichts anders vorliegen als eine gut menandreische Schlußszene in römischer Übertragung, und von einer Umarbeitung könnte keine Rede sein. Muß man aber, um zu dieser Erkenntnis zu gelangen, überhaupt den Peripatos bemühen? Wir haben immer wieder festgestellt, daß zeitgenössische Philosophie, wenn überhaupt, nur einen ganz geringfügigen Einfluß auf Menanders Komödie gehabt haben dürfte, und wollen nun bei einer Deutung des Schlusses der Ἀδ. β auch im Rahmen des γένος bleiben¹⁵⁶.

155 Motivstudien zur griechischen Komödie, Zürich 1936, 83. Den Weg zu einer solchen Deutung, die man übrigens auch auf die beiden γέροντες des Ἀντ. τιμ. anwenden kann, wies ein Jahr zuvor schon Richard Walzer (Zum Hautontimorumenos des Terenz, Hermes 70, 1935, 197 - 202; vgl. auch Mette, Die περιεργία bei Menander, Gymnasium 69, 1962, 398 - 406.)

156 Vgl. Wilamowitz, Schiedsgericht 136 f.: „...In dieser tollen Komik überstürzen sich die Einfälle, da gibt es kein ritardando, dieser Micio muß ja sagen, und wenn ihm des Teufels Großmutter angeboten wird. Menander hat seine Komödie mit einem glänzenden Finale abgeschlossen, das allerdings beinahe an Aristophanes streift...“; W. findet, daß „die pädagogische Methode beider Väter.. Schiffbruch gelitten“ hat. Zu dieser Stelle H. Haffter, M. H. 10, 1953, 89: „Für die Komik bei Menander möchte ich die Losung ausgeben: Zurück zu Wilamowitz!“

Ziehen wir doch lieber eine geeignete Komödie zum Vergleich heran, die Νεφέλαι des Aristophanes, die uns schon einigen Aufschluß zum Verständnis menandreischer Schlußakte gegeben haben. Wie dort stehen sich ja in Menanders Lamprias und seinem Bruder zwei grundverschiedene λόγοι gegenüber, von denen der des Lamprias-Micio, der eine freizügige, „moderne“ Erziehung vorsieht, zunächst den Sieg davonträgt. Bei Aristophanes ist ebenfalls der Verfechter einer antiautoritären Paideia vorläufiger Sieger, aber in den Fopp-Szenen der ἐξοδος erfolgt der Gegenschlag, wie wir oben sahen¹⁵⁷, und das Stück endet damit, daß das Haus, in dem der Lehrer der „modernen“ Pädagogik mit seinen λόγοι wohnt, angezündet wird. Wer aus dieser „Lösung“ nun allerdings voreilig den Schluß zieht, der Dichter der Νεφέλαι habe sich eindeutig zur „konservativen“ Pädagogik bekannt, verkennt m.E. das Wesen der Alten Komödie und speziell den Sinn der Hänseleien in der ἐξοδος. Umgekehrt sollte man dem Dichter der Ἀδελφοί β nicht unterschieben, er habe sich eindeutig zur „modernen“ Pädagogik bekannt, beziehungsweise, wenn bei Terenz von „konservativer“ Seite aus der Gegenschlag erfolgt, daraus folgern, der römische Dichter jedenfalls sei ein Anhänger autoritärer Erziehung, und der anti-autoritäre Menander sei hier korrigiert worden.

Erinnern wir uns nochmals, wie Pheidippides seinen Vater spöttisch beim Wort genommen hatte: „Was redest du von Zeus?..Wirbel herrscht und hat den Zeus vertrieben!“¹⁵⁸ In der gleichen Weise geht Demea gegen Micio vor. Als dieser erstaunt ist, weil sein Bruder auf einmal so verschwenderisch ist, beruft Demea sich höhnisch auf die Worte, die Micio in der letzten Auseinandersetzung gesprochen hatte: „solum unum hoc vitium adfert senectus hominibus: adtentiores sumus ad rem omnes quam sat est.“ (833 f.), und sagt: „bene et sapienter dixi dudum: „vitium commune omniumst quod nimium ad rem in senecta adtenti sumus. ..et dictumst vere et re ipsa fieri oportet.“ (953 ff.) Noch tiefer sitzt der Hieb 964 f.: Syrus habe sich seine Freilassung vor allem deshalb verdient, weil er sich bewährt habe beim „opsonare cum fide, scortum adducere, adparare de die convivium.“ Wenn Micio mit seiner Pädagogik nichts Besseres erreicht, als daß sein Neffe mit einer ψάλτρια tagsüber beim Gelage sitzen kann¹⁵⁹, wer wollte da noch behaupten, das Vorbild des Micio, Lamprias, habe in der Vorlage mit seiner Meinung eindeutig gesiegt!

Welcher der beiden λόγοι der stärkere sei, das blieb schon bei Menander – wie bei Aristophanes – absichtlich offen. In den Ἀδ. β wurden die Fehler, die beiden einander widerstreitenden Überzeugungen anhaften, auf scherzhafte Weise aufgespießt; im ersten bis vierten Akt wurde vor allen Dingen die allzu große Starrköpfigkeit des „Demea“ bloßgestellt, aber dann bekam im fünften Akt auch die maßlose Freigebigkeit des Lamprias ihr Teil, und wie sich noch aus der Bearbeitung des Terenz klar ersehen läßt, bediente Menander sich bei der Verspottung seines Helden genau der Mittel, die ihm für den Schlußakt von der Theaterkon-

157 s. o. S. 123 f.

158 s. o. S. 123

159 Vgl. Mette, Bericht I 128

vention vorgegeben waren. Dem Zuschauer eröffnete sich am Ende der Ausblick auf eine Erziehungsmethode, welche beide λόγοι sinnvoll vereint.

4.3.2.3. Zusammenfassung

Wir untersuchten zunächst die Integration der Komödienschlußelemente in den Schlußakten, die uns bruchstückhaft überliefert sind. Der fünfte Akt der *Ἐπιτρέπ.* hatte einen ähnlichen Aufbau wie der fünfte Akt des *Δύσκ.*: auf einen „γάμος“-teil (Habrotonon) folgt nach einer Handlungspause ein Verspottungsteil (Smikrines). Die berühmte Rhesis des Onesimos im „Verspottungsteil“ hat sicher nichts mit zeitgenössischer Philosophie zu tun; sie besteht aus witzigen Anspielungen, die allein aus dem Stück heraus verständlich waren. Die beiden *στρατιῶται* in *Περικειρομ.* und *Μισούμ.*, die keine echten „miles gloriosi“ mehr sind, werden in den jeweiligen Schlußakten in ein paar spaßhaften Szenen nur ein wenig in der Schwebe gehalten, bekommen am Ende aber doch ihre Mädchen. Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß das Bruchstück PSorb. 2272 d + 72 V, VI aus dem *Σικ.* in den fünften Akt dieser Komödie gehört; die fraglichen Szenen enthalten eine Reihe von typischen Spielzügen des Komödienschlusses, eine fingierte Wiedererkennung, die unversehens zur echten Wiedererkennung wird, Anspielungen auf den γάμος u. s. w. Für den verlorenen zweiten Teil des fünften Aktes der *Ἀσπίς* – der erste wird wieder vom γάμος-Motiv beherrscht – kann man eine Verspottung des Smikrines erschließen. Die drei Bruchstücke, die wahrscheinlich zum fünften Akt der *Κωνειαζόμ.* gehören – Fab. Inc. Cair., Pap. Zeret., POx 2533 –, enthalten jedes für sich typische Komödienschlußelemente; das gleiche gilt für das dem Schluß der *Περωνθία* zugeschriebene Fragment POx 855. Die bildliche Darstellung einer Szene des fünften Aktes der *Μεσσην.* liefert eine weitere Verspottungsszene.

Es folgte eine Überprüfung der Plautus- und Terenzschlüsse nach ihrem Verhältnis zur Vorlage; dabei versuchten wir stets festzulegen, mit welcher Szene der lateinischen Bearbeitung der fünfte Akt des Originals begonnen haben dürfte. Vom Schlußakt der *Συναριστ.* hat Plautus uns mit der letzten Szene seiner Cist. nur einen geringen Teil überliefert; zwei kleine Fragmente aus dem Original erweitern unser Wissen nur wenig (F 387, 390). Ob wir im Stich. die Originalstruktur der *Ἀδ. ᾱ* greifen und somit in den Szenen 641 ff. den fünften Akt dieser Komödie, ist zweifelhaft; als sicher dürfte dagegen zu gelten haben, daß das Sklavengelage in der letzten Szene des Stich. auf Menanders Schlußszene zurückgeht. Ebenso sind die Schlußszenen der *Bacch.*, in denen die beiden Väter von den beiden Hetären verspottet werden, unbedingt auf den fünften Akt des *Δίς ἐξαπ.* zurückzuführen. Da von der Aul. am Ende ein paar Szenen fehlen, können wir uns kein besonders gutes Bild vom fünften Akt der „Schatzkomödie“ Menanders machen; es ist jedoch nicht anzunehmen, daß es dort außer der spaßigen Verwechslungsszene mit Smikrines und seinem zukünftigen Schwiegersohn noch eine Verspottung des Smikrines gab. In den Schlüssen von Eun. und An. hat Terenz kontaminiert. Es läßt sich zeigen, daß der größere Teil des Eun.-Schlusses – mit der Verspottung des Parmeno (Daos) – auf den Schlußakt des *Εὐν.* zurückgeht, während man die

letzte Szene mit der Prellung des miles durch seinen Parasiten und den Liebhaber der Hetäre ohne weiteres als Versatzstück aus dem fünften Akt des *Κόλαξ* ansehen kann. In der Schlußszene der An. dagegen dürften nur einzelne Verse aus der *Περωνθία* („Charinus“) zu einer Schlußaktszene der *Ἀνδρία* hinzugefügt worden sein; auch der erste, größere Teil des An.-Schlusses ist eine Bearbeitung des fünften Aktes der *Ἀνδρία*. Ob Terenz beim Kontaminieren in beiden Stücken eine *γάμος*-Szene strich, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Die Niederlage des Chremes am Schluß des Heaut. beweist, daß — hier wie im Original — sein Bekenntnis zur *φλανθρωπία* in der Eröffnungsszene des Stücks zu nichts anderem diene, als dem Zuschauer die *πολυπραγμοσύνη* des Alten anzudeuten. Da der Schluß der Ad. mit seiner besonders auffälligen Häufung von Komödienschlußelementen geradezu aristophaneisch wirkt, besteht kein Anlaß, mit einer Reihe von Forschern an eine Umgestaltung der Originalszenen durch Terenz zu denken.

SZENENÜBERSICHT II:

Schlußakte

1. Ἀδελφοί ᾱ

*Schlußszenen nach der letzten Handlungs-
pause:*

Sklavendialog (F 2; vgl. Stich. 683 - 741)

Dreigespräch Sklaven-Sklavin (vgl. Stich.
742 - 775)

2. Ἀδελφοί β̄

Dialog Lamprias-„Demea“ (F 10; vgl. Ad.
787 - 854)

Monolog „Demea“ (F 11; vgl. Ad. 855 - 881)

Dialog „Syrus“-„Demea“ (vgl. Ad. 882 - 888)

Dialog „Demea“-„Geta“ (vgl. Ad. 889 - 898)

Dreigespräch „Aeschinus“-„Demea“-Sklave
(G. oder S., vgl. Ad. 899 - 919)

Dialog „Demea“-„Aeschinus“ (vgl. Ad.
920 - 923)

Dreigespräch Lamprias-„Demea“-„Aeschinus“
(Syrus stumm?; F 12; Don. ad 938, 1;
vgl. Ad. 924 - 997)

3. Ἀνδρία

Dialog „Chremes“-„Simo“ (vgl. An. 820 -
841)

Dreigespräch „Davus“-„Chremes“-„Simo“
(vgl. An. 842 - 865)

Dialog „Simo“-„Chremes“ (vgl. An. 866 -
871)

Dreigespräch „Pamphilus“-„Chremes“-„Simo“
(vgl. An. 872 - 903)

Szene „Crito“, „Chremes“, „Simo“, „Pam-
philus“ (F 42; vgl. An. 904 - 52)

Dialog „Simo“-„Pamphilus“ (vgl. An.
952 - 956)

?Monolog „Pamphilus“? (vgl. An. 956,
957 - 961)

?Dialog „Pamphilus“-„Davus“ (vgl. An.
964 - 979)

??Verlobungsszene?? (vgl. An. 980 f.)

4. Ἀσπίς

Dialog 516 - 544...

...

Szene: ?Verspottung des Smikrines?

5. Ἀπὸν τιμωρούμενος

Monolog „Menedemus“ (vgl. He. 874 - 878)

Dialog „Chremes“-„Menedemus“ (vgl. He.
879 - 949)

Monolog „Chremes“ (vgl. He. 950 - 954)

Dreigespräch „Clitipho“-„Menedemus“-„Chre-
mes“ (vgl. He. 954 - 960)

Dialog „Chremes“-„Clitipho“ (F 135; vgl. He.
960 - 969)

Dreigespräch „Syrus“-„Clitipho“-„Chremes“
(vgl. He. 970 - 977)

Dialog „Syrus“-„Clitipho“ (vgl. He. 978 - 996)

Monolog „Syrus“ (vgl. He. 996 - 1002)

Dialog „Sostrata“-„Chremes“ (vgl. He. 1003
- 1023)

Dreigespräch „Clitipho“-„Sostrata“-„Chre-
mes“ (vgl. He. 1024 - 1044)

Szene „Menedemus“-„Chremes“-„Sostrata“
-„Clitipho“ (vgl. He. 1045 - 1067)

6. Δις ἐξαπατῶν

Monolog Vater des Moschos (vgl. Bacch.
10 67 - 1075)

Scheinmonolog Demeas (vgl. Bacch. 1076 - 1103)

Dialog Vater des Moschos-Demeas (F 110; vgl. Bacch. 1104 - 1119)

Szene Chrysis (?) I + II, Demeas, Vater des Moschos (vgl. Bacch. 1120 - 1206)

7. Δύσκολος

Dialog Sostratos-Kallippides 784 - 820

Dreigespräch Gorgias-Kallippides-Sostratos 821 - 855

Dialog Sostratos-Kallippides 855 - 860

Monolog Sostratos 860 - 865

Dialog Gorgias-Sostratos 866 - 873

Monolog Simiche 874 - 878

Dialog Getas-Simiche 879 - 884

Dialog Getas-Sikon 885 - 908

Dreigespräch Getas-Sikon-Knemon 909 - 964

Epilog Sikon 965 - 969

8. Ἐπιτρέποντες

Monolog Chairestratos (?) 649 - 659...

Szenen mit Onesimos, Chairestratos, Chaireas (?) 660 - 703

Smikrines zu Sophrone 704 - 719

Dialog Onesimos-Smikrines (Sophrone stumm) 720 - 773...

Szene mit Onesimos, Smikrines, Syriskos (?) (hierher F 9 f.?)

9. Εὐνοῦχος

Monolog Daos (vgl. Eun. 923 - 940)

Dialog Sklavin der Chrysis-Daos (vgl. Eun. 941 - 970)

Scheinmonolog Simon (vgl. Eun. 971 - 973)

Dialog Simon-Daos (vgl. Eun. 974 - 996)

Monolog Daos (vgl. Eun. 997 - 1001 + Don. ad 1001)

Dialog Sklavin der Chrysis-Daos (vgl. Eun. 1002 - 1024)

Scheinmonolog Bruder des Chairestatos (vgl. Eun. 1031 - 1033)

Dialog Daos-Bruder des Chair. (vgl. Eun. 1034 - 1042)

Monolog Bruder des Chairestratos (vgl. Eun. 1044 - 1049)

?Dialog Chairestratos-Bruder des Chair. (vgl. Eun. 1050 ff.)

??Verlobungsszene mit Finale??

10. Κόλαξ

...

Dialog Koch-Sosias F 1

...

Dreigespräch Pheidias-Bias-Gnathon/Struthias (vgl. Eun. 1053 - 1094)

...

11. Κωνειάζόμεναι

...

Dialog Laches-Chaireas (Fab. Inc. Cair. ...1 - 20)

Dreigespräch Kleainetos-Laches-Chaireas (20 - 40)

Dialog Kleainetos-Laches (41 - 63)

...

Dialog Moschion (?) - Sklave (Pap. Zeret. ...1 - 12)

Monolog Moschion (13 - 20...)

...

Dreigespräch Chaireas-Kleainetos (?) - Moschion (POx 2533.. 1 - 15..)

12. Μεσσηνία

Dreigespräch Charinos-Syros-Tibeios (Mosaik von Mytilene)

13. Μισούμενος

...

Dreigespr. Getas (?) - Vater o. Bruder der Kr.-Krateia (Mosaik Myt.)

...

?Monolog Thrasonides?

Dialog Thrasonides-Getas POx 2656, ...404 - 443 ,

Dialog (?Dreigespräch?) Demeas-Thrasonides (-?Getas?) 444 - 457

Epilog ?Getas? 458 - 466

14. Περιχειρομένη

...

Dialog Polemon-Doris 398 - 406

Monolog Polemon 406 - 411

Dialog Polemon-Doris 411 - 425

Monolog Doris 426 f.

Dialog Pataikos-Polemon (Glykera stumm) 428 - 448...

15. Περιωδία

...

Dreigespräch Laches-Daos-Sosias ..1 - 23..

...

16. Σαμία

Monolog Moschion 616 - 640

Scheinmonolog Parmenon 641 - 657

Dialog Moschion-Parmenon 657 - 664

Monolog Moschion 664 - 668

Dialog Moschion-Parmenon 669 - 681

Monolog Moschion 681 - 686

Dialog Parmenon-Moschion 687 - 690

Dialog Demeas-Moschion 690 - 712

Dreigespräch Nikeratos-Moschion-Demeas
713 - 735

Epilog Demeas 736 f.

17. Συκνώσις

Dialog (??Theron-Kichesias??) 312 - 322 K.

...

Dialog Kichesias-Theron ...323 - 360 K.

Dreigespräch Dromon-Kichesias-Theron
361 - 367 K.

Dialog Dromon-Kichesias 368 - 376 K.

Dreigespräch Stratophanes-Dromon-Kichesias
377 - 385 K.

Stratophanes zu Donax 385 - 396 K.

Monolog Moschion 397 - 410... K.

...

Dialog (?Malthake o. Sklave-Theron?) 411 -
420 K.

Epilog 420 - 423 K.

18. Συναριστῶσαι

...

Szenen mit Sklave und Vater der Plangon,
Schwiegervater der Plangon (?): vgl. F
384, 390 + Cist. 774 - 787

...

19. Schatzkomödie

(?Monolog Sklave des „Lyconides“ Aul.
701 - 712? = Ende IV?)

Monolog Smikrines (vgl. Aul. 713 - 726)

Dialog „Lyconides“-Smikrines (vgl. Aul.
727 - 802)

Monolog „Lyconides“ (vgl. Aul. 803 - 807)

Dialog Sklave des „Lyc.“-„Lyconides“ (vgl.
Aul. 808 - 831...)

Dreigespräch „Lyconides“-„Smikrines-Sklave
des „Lyc.“ (F IV?)

? ... ?

5. SCHLUSSBETRACHTUNG

Diese Untersuchung zur dramatischen Technik Menanders erforderte ein langwieriges, oft geradezu umständliches Verfahren aus zwei Gründen: einmal ist das dramatische Werk Menanders nur fragmentarisch greifbar, zum anderen vermißt man in den gängigen dramentheoretischen Abhandlungen eine exakte, einheitliche Definition einiger wichtiger dramaturgischer Begriffe.

Wir gingen erneut von der Frage nach der Bedeutung der Akteinteilung aus, was dadurch gerechtfertigt ist, daß Menander als der älteste uns bekannte Dramatiker zu gelten hat, der das Bühnengeschehen regelmäßig in fünf etwa gleich lange Handlungsabschnitte (*μέρη πράξεως*) untergliedert. Die mangelhafte Dramenüberlieferung der Bühnenepoche zwischen Euripides bzw. Aristophanes und Menander versagt uns eine entwicklungsgeschichtliche Erklärung, und somit ist der Interpret auf die erhaltenen Fünkfakter angewiesen. Der Versuch indes, die Funktion jedes der fünf Akte innerhalb des Dramenganzes zu bestimmen, hat nicht nur in der Menanderphilologie die verschiedensten Ergebnisse gezeitigt — einzig ist man sich im großen und ganzen nur darüber, daß die Funktion des ersten Aktes die „Exposition“ des Dramas sei. Da uns mit den drei besonders gut überlieferten Komödien *Δύσκολος*, *Ἀσπίς* und *Σαμία* die Möglichkeit gegeben ist, die dramatische Funktion sowohl des ersten Aktes als auch der „Exposition“ genau zu studieren, bot sich hier der denkbar günstigste Einstieg in die Analyse menandreischer Dramentechnik — günstig auch deshalb, weil schon die Analyse der Exposition eines Dramas wesentlichen Aufschluß über die Struktur des gesamten Stückes zu geben vermag.

Eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Begriff „Exposition“ und einschlägiger Literatur darüber und die praktische Anwendung der dabei angestellten Überlegungen bei der Analyse der Exposition von *Δύσκ.*, *Ἀσπίς* und *Σαμία* lieferten dieses Ergebnis: die Exposition einer Menanderkomödie — wie überhaupt jedes Dramas der tektonischen Bauform — ist niemals auf den ersten Akt beschränkt, sie ist vielmehr — je nach den Funktionen, die sie im Stück zu erfüllen hat — auf eine immer wieder andere Zahl von Szenen mindestens des ersten Drittels, wenn nicht der gesamten Handlung verteilt; die übliche Vorstellung von einem „Expositionsakt“, der sich von der „eigentlichen Handlung“ abhebe, wird durch die Analyse menandreischer Expositionen widerlegt.

Szenisch genau begrenzt ist bei Menander nur der „Eingang“, dem die erste der drei Hauptfunktionen einer dramatischen Exposition zufällt: in einer die Komödie eröffnenden Prologrthesis oder in Eröffnungsszenen mit anschließender Prologrthesis — nur diese beiden Formen des Eingangs finden sich in den erhal-

tenen Stücken – bemüht sich der Dichter vor allem darum, Spannung beim Publikum zu wecken, die Aufmerksamkeit und das Wohlwollen seiner Zuschauer zu gewinnen, sie mit der im Stück vorherrschenden Stimmung vertraut zu machen und ihnen erste Bekanntschaft mit der Fabel des Stücks zu vermitteln.

Die zweite wichtige Funktion einer Exposition dagegen wird nicht von einem fest umrissenen Szenenkomplex erfüllt, sondern schrittweise im Laufe der szenischen Aktion. Der Zuschauer muß sowohl über die Vorgeschichte, die augenblickliche Situation und die weiteren Aussichten der Handlung als auch über Person, Beziehungen, Charakter und Absichten der Handlungsträger unterrichtet werden. Im geschlossenen Referat der Prologrhesis erhält er lediglich erste, der Einführung ebenso wie der *captatio benevolentiae* dienende Hinweise, dagegen werden ihm die zum Verständnis des Bühnengeschehens wissensnotwendigen Fakten während der Handlung durch die handelnden Personen indirekt – manchmal auch direkt, denn wir haben es mit Komödien zu tun – mitgeteilt; in manchen Stücken kann es eine ganze Weile dauern, bis die einzelnen Informationen sich zu einem für den Zuschauer greifbaren Gesamtbild vereint haben.

Die dritte Aufgabe einer Exposition besteht darin, die Handlung zu motivieren und sichere Ansätze für einen folgerichtigen Ablauf der Ereignisse zu schaffen. Auch das können natürlich weder ein von der Poetik vorgeschriebener Szenenkomplex noch ein einzelner Akt, sondern einzelne Momente, oft nur knappe Hinweise während der frühen Handlung leisten, deren Sinn der Zuschauer dann auch meistens erst später verstehen kann; zuweilen unterstützt ihn der Dichter durch wörtliches Bezugnehmen der späteren auf die frühere Szene. Den Kunstgriff des „Leitmotivs“, das frühzeitig zum Klingen gebracht wird, kennt also auch Menander, wobei es sich freilich nicht um ein besonders hervorstechendes Merkmal seiner Expositionstechnik handelt, sondern um ein paar hin und wieder aufblitzende witzige Effekte, die auf alte Komödientradition zurückgehen – glücklicherweise können wir Aristophanes zum Vergleich heranziehen – und sich vor allem im Schlußakt häufen.

Ehe wir diese Beobachtungen über das Verhältnis von Exposition und erstem Akt für die Frage nach der Bedeutung der Akteinteilung verwerteten, versuchten wir, in ähnlicher Weise wie die drei einigermaßen vollständig erhaltenen Expositionen der drei Bodmer-Komödien auch die Expositionen der fragmentarisch und in lateinischer Bearbeitung erhaltenen Komödien zu analysieren. Die wichtigsten Ergebnisse: In den Eingängen mit interner Prologrhesis weist Menander trotz „Serienproduktion“ und gewisser Leitschemata eine erstaunliche Variationsbreite auf. Da haben wir etwa die häufig wiederkehrende Möglichkeit, daß in einem faszinierenden ersten Bild der Komödientitel auf anschauliche Weise sinnfällig gemacht wird: ein junger Mann verfällt durch den ersten Anblick einer gespensterähnlichen „Erscheinung“ in Melancholie, ein über den Bruch mit seinem Sohn betrübter reicher Landgutbesitzer tritt als mühsam und verbissen sich abschuftender „Selbstquäler“ auf, der konventionelle Typ des *miles gloriosus* verkörpert überraschenderweise die Rolle des „verhaßten Liebhabers“. Das Motiv der armen Sklavin oder Hetäre, die eine verkappte *civis Attica* ist, begegnet uns in einer Er-

öffnungsszene dergestalt, daß wir eine junge Hetäre im trinklustigen Kreise derber Dirnen zum höchsten Erstaunen ihrer „Kolleginnen“ echte, tiefe Liebe zu einem jungen Mann bekunden hören, der sie bereits – wie sich ausdrückt – „erkannt“ hat; ein andermal werden wir dadurch auf die Heldin eines Stückes aufmerksam gemacht, daß ausgerechnet ein Sklave sein Herz für die vermeintliche „Mitsklavin“ entdeckt hat. Die Form der spannenden Eröffnungsszene mit anschließender „entspannender“ Information hat ja auf der Bühne späterer Jahrhunderte ihre Beliebtheit bewahrt – denken wir nur an Shakespeares „Tempest“, wo der Zuschauer in der ersten Szene, ohne daß klar wird, worauf das hinaus will, einem echten „Sturm“ beiwohnt und dann in der nächsten Szene Prospero ihm und Tochter Miranda die presuppositions der Handlung auseinandersetzt; auf verwandte Methoden des modernen Kriminalfilms wurde bereits hingewiesen.

Auch den Formen der Information über Handlung und Personen vermag die vergleichende Betrachtung ihren unbestreitbaren Reiz abzugewinnen. Die von verschiedenen Dramentheoretikern als „undramatisch“ abgelehnte Prologrhetik mit ihrer knappen Inhaltsübersicht und der munteren Plauderei des *προλογίζων* mit seinem Publikum ist nicht nur in gewisser Weise eine Vorwegnahme von Brechts epischem Theater; schon demjenigen, der die Stücke eines Hans Sachs schätzt, müßte sie vertraut vorkommen. Wenn etwa der Prologsprecher des „Hürnen Seufrid“ seinen Vortrag mit den Worten beginnt: „Hail vnd glück sey den erenfesten, edlen vnd auserwelten gesten, den erbern herrn vnd zuechting frawen, vnd all, so wöllen hörn vnd schawen“, dann in 40 Versen die „historj“ erzählt, die man in diesem Stück sehen werde, und mit den Worten schließt: „Darumb seit fein zuechtig vnd stil, ist pitlich vnser aller wil.“ – wer erinnerte sich da nicht an die Prologreden der Neuen Komödie, wie wir sie von Menander und Plautus kennen? Als Mittel der indirekten Information finden wir bei Menander – wie schon in der Tragödie des fünften Jahrhunderts – die bewährten Gesprächsfiguren: z. B. teilt der Herr dem Diener seine Sorgen mit, oder er klagt verzweifelt der Nacht sein Liebesleid. Die Kenntnis der menandreischen Formen der Information ermöglicht dem Analytiker, sich eine Vorstellung von den Änderungen zu machen, die Terenz an den Expositionen seiner Vorlagen vorgenommen hat; mit der dabei gebotenen Vorsicht ließen sich anhand vergleichbarer menandreischer Szenen ein paar neue Rekonstruktionsvorschläge machen.

Die Motivierung der Handlung läßt sich an den fragmentarisch bzw. in lateinischer Bearbeitung erhaltenen Komödien begreiflicherweise schlecht studieren. Bei den Komödienbruchstücken muß man sich damit begnügen, auf gewisse Leitwörter hinzuweisen, bei den Menander-Adaptionen von Plautus und Terenz führt die Überlegung, ob sich einige auffällige Inkongruenzen schon in der Vorlage gefunden haben können, nur selten zu einem einigermaßen sicheren Ergebnis. Ausführlicher befaßten wir uns mit dem Verhältnis von Gott und Handlung in Menanders Komödien, das durch eine ganze Reihe von Anspielungen auf das Wirken der Prologgottheit in mehreren Komödien und Bruchstücken gesichert ist. Der Komödiendichter, der hin und wieder „wunderbaren“ Handlungsmomenten wie einer Wiedererkennung oder einfach dem unerwarteten, für den günstigen Verlauf

des Geschehens wichtigen Auftritt einer Person eine „göttliche Motivierung“ zugrunde legt, kann dies m. E. nicht anders als scherzhaft gemeint haben. Es wurde die Möglichkeit erwogen, daß hier die Gott-Mensch-Beziehung der ersten Tragödie parodiert wird und zugleich das komische Spiel sich selbst ironisiert, denn dessen Knoten ist ja wegen der ohnehin alle Schwierigkeiten meisternden poetischen Gerechtigkeit gar nicht „dignus vindice“.

Zurück zur Akteinteilung: ebensowenig wie man den ersten Akt mit „Exposition“ überschreiben kann, läßt sich die Funktion anderer Akte mit Begriffen wie „Climax“ (III) oder „Dénouement“ (V) umreißen; die schon in den Poetiken der Renaissance einsetzenden Versuche, die qualitativen Gliederungssysteme der Antike (desis-lysis, protasis-epitasis-katastrophe) mit der quantitativen Fünfteilung auf einen Nenner zu bringen, dürften als verfehlt zu gelten haben. Der dramengliedernde Akt verdankt seine Entstehung vielmehr dem rein technischen Bestreben des Dichters, eine feste Anzahl ungefähr gleich langer, axialsymmetrisch einander zugeordneter Handlungsabschnitte seinem Zuschauer szenisch deutlich voneinander abzuheben: jeder Akt hat eine wirkungsvolle Anfangs- und eine entsprechend wirkungsvolle Schlußszene, welche einerseits eine Teilhandlung auf der Bühne, andererseits einen bestimmten hinterszenischen Geschehensabschnitt rahmen.

Die genannten Versuche, den einzelnen Akten verbindliche Aufgaben zuzuweisen, mögen davon herrühren, daß jeder Akt spezifische Spielzüge aufweist. Wie diese vom Dichter in die szenische Aktion eines Handlungsabschnittes integriert werden, kann man bei der Komödie Menanders am besten am Schlußakt zeigen, dessen Gestalt durch eine auffällige Häufung von konventionellen Handlungselementen bestimmt wird. Glücklicherweise haben die Funde der letzten zwanzig Jahre unser Wissen über den fünften Akt bei Menander beträchtlich erweitert. Wir können jetzt mit Sicherheit sagen, daß das Hauptziel der Handlung stets mit dem Ende des IV. Aktes erreicht ist, so daß dem V. Akt eine Art „Nachspiel“ verbleibt, in dem sich neue Verwicklungen ergeben können, die sich aber ebenso rasch wieder lösen, wie sie entstanden sind. Hierbei werden die konventionellen Requisiten des komischen Schlusses – γάμος, Schmaus und Gelage, der Zug mit Fackeln und Kränzen und die Verspottungsszene mit allerlei komischen Effekten verknüpft – Spiegelungen früherer Ereignisse, Verdrehungen und Übertreibungen, Umkehrungen und Reprisen; wenn man in diesem fröhlichen Rahmen zuweilen auf eine Szene stößt, in der eine der Hauptfiguren ein paar abschließende Gedanken zum Geschehen äußert, die geradezu tiefsinnig klingen können, sollte man nicht gleich an eine ernsthafte Wiedergabe zeitgenössischer Philosophie denken. Besonders häufig finden wir es, daß eine Person, die über die Lösung des Knotens im vierten Akt nicht informiert ist, zur Zielscheibe des Spottes der anderen wird.

Die Analyse ging wieder von vollständig erhaltenen Szenen aus – den Schlußakten von *Δύσκ.* und *Σαμία* – und verwertete dann die dabei gemachten Beobachtungen bei der Betrachtung der fragmentarisch bzw. in lateinischer Bearbeitung überkommenen Schlußakte. Hier wurde zuerst ein Katalog aller typischen Handlungselemente des fünften Aktes erstellt, wobei die besonders in diesem Teil eines

Menanderstücks sich äußernde Verwandtschaft mit der Alten Komödie auffiel; danach wurde die Integration dieser Elemente in die Schlußaktbruchstücke und -bearbeitungen untersucht. Plautus und Terenz haben offensichtlich die Wiedergabe besonders typischer Schlußaktelemente des griechischen Theaters vermieden, dafür aber Verwicklungs- und Verspottungsszenen in der Regel treu nachgebildet.

Im abendländischen Drama ging die Entwicklung weiter, und noch heute lieben Bühne und Film die dramatischen Effekte, die eine Reprise, eine Umkehrung oder eine Verzerrung früherer Szenen ergeben. Als Beispiel nennen wir diesmal ein ganz „modernes“ Stück, Arrabals „Der Architekt und der Kaiser von Assyrien“, ein Drama, das doch sonst den Bauformen der alten Dramaturgie nicht nur allgemein den Rücken kehrt, sondern auch einzelnes, wie den Monolog und das a-parte-Sprechen – Elemente übrigens, die auf der Bühne Menanders ihre für alle kommenden Zeiten bestimmende Form erhielten –, ausdrücklich durchhehelt. Und doch verschmäht auch ein solcher Überwinder der alten Theatertradition den simpelsten Schlußeffekt nicht, denn in diesem Zweipersonenstück gleichen sich erste und letzte Szene bis ins kleinste Detail – mit dem einen Unterschied, daß der Architekt am Schluß genau dieselben Aktionen ausführt wie am Anfang der Kaiser, und umgekehrt.

LITERATURVERZEICHNIS

I Forschungsberichte

- 1 Hans Joachim *Mette*, Der heutige Menander (insbesondere für die Jahre 1955 - 1965), *Lustrum* 10, 1965, 5 - 211 (= Mette Bericht I)
- 2 ders., Nachtrag zu (1), *Lustrum* 11, 1966, 139 - 143
- 3 ders., Zweiter Nachtrag zu (1), *Lustrum* 13, 1968, 535 - 568 (= Mette Bericht III)

II Texte

Ἀγροικος ἢ Ὑποβολιμαῖος: F 416 - 430a in:

- 4 Menandri quae supersunt II, ed. A. Körte — A. Thierfelder, Leipzig 1959 (2. Aufl.) (= Körte II)
F 483 Kock in:
- 5 Com. Att. Fragm. III, ed. Th. Kock, Leipzig 1888
(F 483 Kock muß nach Lücke auf F 417 Körte folgen: vgl. (1), 108)

Ἀδελφοί $\bar{\alpha}$: F 1 f. in: (4)

Die lateinische Bearbeitung des Plautus („*Stichus*“) in:

- 6 T. Macci Plauti Comoediae, ed. W. M. Lindsay, Oxford 1904

Ἀδελφοί $\bar{\beta}$: F 3 - 13 in: (4)

Die lateinische Bearbeitung des Terenz („*Adelphoe*“) in:

- 7 P. Terenti Afri Comoediae, ed. Kauer/Lindsay/Skutsch, Oxford 1958 (2. Aufl.)

Ἀλαεῖς: (4), p. 19

Ἀλιεύς: F 14 - 29 in: (4)

Ἀνδρία: F 33 - 45 in: (4)

Die lateinische Bearbeitung des Terenz („*Andria*“) in: (7)

Ἀνδρόγυνος ἢ Κρής: F 46 - 52 in: (4)

(zu Wilhelm von Blois, *Andropynaculum*: (1), 47 f.)

Ἀνεψιοί: F 53 - 57 in: (4)

F 57a in: (2), 140

Ἄπιστος: Pap. Antinoop. 15 + Pap. Berlin 13892 als Vs. 1 - 77 in: (1) (Zuweisung: C. Austin, CR N. S. 17, 1967, 134)

F 58 in: (4)

Ἀρρηφόρος ἢ Αὐλητρίς: F 59 - 67 in: (4)

F 60a in:

8 Gnomologium PSI fr. E 6 - 10 [14], ed. V. Bartoletti, Atti XI Congr. Papirolog., Mailand 1967

Ἀσπίς: Pap. Bodmer 26 + PSI 126 + Pap. Köln 904 als Vs. 1 - 545 in:

9 Menandri Aspis et Samia I, ed. C. Austin, Berlin 1969

F 1 - 5 Austin in: (9)

(wenn = Ἐπίκληρος $\bar{a}$: F 155 f. in: (4))

Αὐτὸν πενθῶν: F 77 f. in: (4)

Αὐτὸν τιμωρούμενος: F 127 - 135 in: (4)

POx 2534 (= Vers 1?) in:

10 R. A. Coles/J. W. B. Barns, CQ N. S. 15, 1965, 55 - 57

Die lateinische Bearbeitung des Terenz („*Heautontimorumenos*“) in: (7)

Ἀφροδίσιος: F 79 - 81 in: (4)

Ἀχαιοὶ ἢ Πελοποννήσιοι: F 81a: Gnomol. fr. B 1 - 4 [4] in: (8)

Mosaik Ulpia Oescus in:

11 S. Charitonidis/L. Kahil/R. Ginouvès, Les Mosaïques de la Maison du Ménandre à Mytilène, Antike Kunst, 6. Beiheft, Bern 1970, Tafel 27, 1 (= Charitonidis/Kahil/Ginouvès)

Βοιωτία: F 82 - 86 in: (4)

Γεωργός: Pap. Genf 155 + PSI 100 + Pap. Brit. Mus. 2823a als Vs. 1 - 167 in:

12 Menandri quae supersunt I, ed. A. Körte - A. Thierfelder, Leipzig 1955, (4. Aufl.) (= Körte I)

Pap. Berlin 21106 (= 25 - 31) in: (1), 132

F 1 - 6 in: (12)

Γλυκέρα?: F 87 in: (4)

Δακτύλιος: F 88 - 92 in: (4)

Δάρδανος: F 93 - 96 in: (4)

Δεισιδαίμων: F 97 - 99 in: (4)

Δημιουργός: F 100 - 103 in: (4)

Δίδυμαι: F 104 - 108 in: (4)

Δίς ἐξαπατῶν: Pap. IFAO 337 (= Vers 1) in:

13 ZfPE 6, 1970, 6 (ed. B. Boyaval)

POx nondum numer. (112 Vs.)

11 - 30 und 91 - 112 in:

14 E. W. Handley, Menander and Plautus, A Study in Comparison, London 1968
F 109 - 114 in: (4)

Die lat. Bearb. des Plautus („Bacchides“) in: (6)

Δύσκολος ἢ Μισάνθρωπος: Pap. Bodmer 4 + Perg. Bodleian. Libr. Gr. class. g
50 + POx 2467 als Vs. 1 - 970 in:

15 Menandri Dyscolus, ed. H. Lloyd-Jones, Oxford 1960 Pap. Berlin
21199 (= 452 - 457, 484 - 489) ed. H. Maehler in:

16 ZfPE 4, 1969, 113

Ἐγχειρίδιον: ? PSI 99 als Vs. 1 - 34 in:

17 Novae comoediae fragm. in pap. reperta, ed. O. Schroeder, Bonn 1915
(Zuweisung durch D. Del Corno, La Parola del Passato 1968, 306 - 308)
F 136 - 141 in: (4)

Mosaik Mytilene (IV. Akt) in: (11)

Ἐμπιπραμένη: F 142 - 147 in: (4)

Ἐπαγγελλόμενος: F 148 - 151 in: (4)

F 150a: Gnomol. fr. B 5 - 8 [5] in: (8)

Ἐπὶ κληρος: F 152 - 160 in: (4)

(F 155 f.: Ἐπὶ κληρος $\bar{\alpha} \stackrel{?}{=} \text{Ἀσπίς}$, F 152, 160: Ἐπὶ κληρος $\bar{\beta} \stackrel{?}{=} \text{Χρηστή}$)

Ἐπιτρέποντες: Perg. Leningrad 388 + Pap. Kairo 43227 + POx 1236 als Vs.
1 ~ 773 in: (12)

F 1 - 10 (11) in: (12)

Mosaik Mytilene (II. Akt, Sz. 42 ff.) in: (11)

POx 2829: (= 42 - 180, 134 - 146, 171 - 185), Fr. V - X („Unplaced Fragments“) in:

18 The Oxyrh. Papyri XXXVIII, 1971, 19 - 27

Εὐνοῦχος: F 161 - 170 in: (4)

Die lat. Bearb. des Terenz („*Eunuchus*“) in: (7)

Ἐφέσιος: F 171 - 176 in: (4)

Ἡνώχος: F 177 - 184 in: (4)

Ἡρώς: Pap. Kairo 43227 als Vs. 1 - 97 in: (12)

F 1 - 9 (10) in: (12)

Θαΐς: F 185 - 191 in: (4)

Θεοφορουμένη: PSI 1280 als Vs. 1 - 30 in: (12); revid. Text in:

19 E. W. Handley, Notes on The Theophoroumene of Menander, BICS 16, 1969, 88 - 101

Mosaik Mytilene (II. Akt) in: (11)

Mosaik des Dioskurides in:

20 M. Bieber, The History of Greek and Roman Theatre, London 1961, Abb. 347

? PSI Bartoletti in: (19) als Vs. 1 - 27

F 1 - 8 in: (12)

Θεττάλη: F 192 - 197 in: (4)

Θησανυρός: F 198 - 202 in: (4)

Θρασυλέων: F 203 - 207 in: (4)

Θυρωρός: F 208 f. in: (4)

Ἰέρεια: POx 1235 = Hypothesis in: (12)

F 210 f. in: (4)

Ἰμβριωι: POx 1235 = Hypothesis in: (12)

F 212 - 214 in: (4)

Ἰπποκόμος: F 215 - 217 in: (4)

Κανηφόρος: F 218 - 222 in: (4)

Καρίνη: F 223 - 225 in: (4)

Καρχηδόνιος: POx 2654 als Vs. 1 - 42 (+ kl. Fragm.) in:

- 21 The Oxyrh. Papyri XXXIII, 1968, 1 - 8
 ? Pap. Köln 5031 (col I, 1 - 9; col II, 1 - 11) in:
- 22 ZfPE 4, 1969, 171 f. (Zuweisung durch L. Koenen, ZfPE 5, 1970, 60)
 ? POx 866 (Vs. 1 - 7) in: (21)
 F 226 f., 229 - 233 in: (4)

Καταψευδόμενος: F 234 - 237 in: (4)

Κεκρύφαλος: ? F 951 (= Pap. Hamburg 656) als Vs. 1 - 42 in: (4)
 F 238 - 247 in: (4)

Κιθαριστής: Pap. Berlin 9767 als Vs. 1 - 101 in: (12)

F 1 - 9 in: (12)

? Pap. Vindob. 19999 A, A V. 1, B V. 8 in:

- 23 A. *Borgogno*, Due novi frammenti del Citharistes di Menandro, *Hermes* 99, 1971, 374 f.

Κόλαξ: POx 409 + 2655 (= Exzerpte) + 1237 als Vs. 1 - 150 in: (12) und (21),
 9 - 14

F 1 - 8 in: (12)

Die lateinische Bearbeitung einzelner Partien im „*Eunuchus*“ des Terenz
 in: (7)

Κυβερνήται: F 250 - 254 in: (4)

Mosaik Mytilene (III. Akt) in: (11)

Κωνειαζόμενοι: ? PSI 1176 als Vs. 1 - 52 in: (1)

? Pap. Kairo 43227 als „*Fabula Incerta* 1 - 64“ in: (12)

Pap. Ross. Georg. 10 als Vs. 1 - 37 in: (12)

? POx 2533 als Vs. 1 - 15 in: (1)

F 1 f. in: (12)

Λευκαδία: F 255 - 262 in: (4)

F 260a in: (2), 140

Mosaik Mytilene (unbek. Akt) in: (11)

Λοκροί: F 263 in: (4)

Μέθη: F 264 - 267 in: (4)

Μεσσηνία ἢ Ἀνατιθεμένη: F 30 - 32. 268 - 273 in: (4)

Mosaik Mytilene (V. Akt) in: (11)

Μηναγύρτης: F 274 f. in: (4)

Μισογύνης: F 276 - 285 in: (4)

Μισούμενος ἢ Θρασωνίδης: Pap. IFAO 89 als Vs. 1 - 17 in:

24 L. Koenen, Nochmals: Der Prolog des Misumenos Menanders, ZfPE 6, 1970, 99 - 104

POx 2657 als Vs. 1 - 92 in: (21), 56 - 65

POx 2656 als Vs. 100 - 466 in: (21), 15 - 55

F 1 - 4, 6 - 12, 14, „10 Ἡρώς“ in: (12)

Mosaik Mytilene (V. Akt) in: (11)

Ναύκληρος: F 286 - 290 in: (4)

Νέμεσις: (4), p. 108

Νομοθέτης: F 291 - 293 in: (4)

Ξενολόγος: F 294 f. in: (4)

Ὀλυνθία: F 296 - 299 in: (4)

Ὀμοπάτριον: F 300 - 302 in: (4)

Ὀργή: F 303 - 311 in: (4)

Παίδιον: F 312 - 317a in: (4)

Παλλακή: F 318 - 321 in: (4)

F 321a und b in: (2), 140

Παρακαταθήκη: F 322 - 332 in: (4)

Περικειρομένη: Pap. Kairo 43227 + Pap. Heidelberg 219 + Pap. Leipzig 613 +

POx 211 als Vs. 1 - 448 in: (12)

POx 2830 (= 223 - 242) in: (18), 27 - 29

F 1 f. in: (12)

Περωνθία: ? Pap. Hibeh 181 (3 fr. mit 37 Vs.) in: (1)

(Zuweisung durch A. Barigazzi, Nuovi frammenti della Perinthia di Menandro?, Herm. 88, 1960, 379 - 382)

POx 855 als Vs. 1 - 23 in: (12)

F 1 - 9 in: (12)

Die lateinische Bearbeitung einzelner Partien in der „*Andria*“ des Terenz in: (7)

Πλόκιον: F 333 - 347 in: (4)

F 342a in: (2), 140

Mosaik Mytilene (II. Akt) in: (11)

Προγαμῶν: F 348 f. in: (4)

Προεγκαλῶν: F 350 f. in: (4)

Πωλούμενοι: F 352 - 357 in: (4)

Ῥαπιζομένη: F 358 - 370 in: (4)

Σαμία ἢ Κηδεία: Pap. Bodmer + Pap. Kairo 43227 als Vs. 1 - 737 in: (9)

POx 2831 (= 385 - 390) in: (18)

Mosaik Mytilene (III. Akt Sz. 369 ff.) in: (11)

Σικυνῶνιος: Pap. Sorb. 72 + 2272 + 2273 als Vs. 1 - 423 in:

25 Menandri Sicynonius, ed. R. Kassel, Berlin 1965

F 1 - 11 Kassel (11 = POx 1238) in: (25)

Στρατιῶται: F 380 f. in: (4)

Συναριστῶσαι: F 382 - 391 in: (4)

F 385: Zusatz aus Philogelos 226 in: (1), 85

Mosaik Mytilene (I. Akt 1. Sz.) in: (11)

Mosaik des Dioskurides in: (20), Abb. 345

Die lateinische Bearbeitung des Plautus („*Cistellaria*“) in: (6)

Συνεργῶσα: F 392 f. in: (4)

Συνέφηβοι: F 394 in: (4)

Τίτθη: F 395 f. in: (4)

Τροφῶνιος: F 397 - 400 in: (4)

´δρία: F 401 - 406 in: (4)

´μνίς: F 407 - 415 in: (4)

Φάνιον: F 431 - 435 in: (4)

F 435a in: (2), 141

Ψάσμα: Perg. Leningrad 388 als Vs. 1 - 56 in: (12)

POx 2825 Fr. A, 1 -16; Fr. B, col I, 1 - 18, col II, 1 - 18, col III; Fr. C (Fetzen) in: (18)

Mosaik Mytilene (II. Akt) in: (11)

F 3 in: (12)

Φιλάδελφοι: F 436 - 441 in: (4)

Χαλκεΐα: F 442 - 444 in: (4)

Χαλκίς: F 445 in: (4)

Χήρα: F 446 - 450 in: (4)

Χρηστή: (4), p. 158 ($\overset{?}{=}$ 'Επίκληρος β̄)

Ψευδηρακλῆς: F 451 - 458 in: (4)

Ψοφοδεής: F 459 - 461 in: (4)

„Schatzkomödie“: (so in dieser Arbeit statt „Fab. Inc. VIII“) Chorikios XXXII, 37 F.-R. in: (4), p. 51

Die lateinische Bearbeitung des Plautus („*Aulularia*“) in: (6)

Fabula Incerta III Mette: Pap. Hibeh 180 als Vs. 1 - 40 in: (1)

Fabula Incerta IV Mette: Perg. Antinoop. 55, ca. 160 Vs. in: (1)

Fabula Incerta V Mette: POx 1239 als Vs. 1 - 21 in: (17) und (1)

Fabula Incerta VI Mette: POx 2658 (28 oder 32 Vs.): -in (21)

Fabula Incerta VII Mette: Pap. Sorb. 72 als Vs. 72 - 195 in: (17)

Fabula Incerta VII A Mette: POx 2329 (Vs. 1 - 29) in: (1)

Hypothesis einer Γ- oder Δ- Komödie: Pap. IFAO 337 in: (13)

Fragmenta Incerta: F 462- 950 in: (4)

F 479a?, 656a? in: (1), 108

- F 728a, b, c in: (2), 141
- F 812a? in: (1), 108
- F 828a, 837a, 840a, 843a in: (2), 141
- F 871a in: (1), 108
- F 912a, 925a in: (2), 141

Papyrus Didot: a) als Vs. 1 - 44 in: (12)
 b) als Vs. 1 - 15 in: (12)

III Kommentare und Übersetzungen:

- 26 Colin *Austin*, Menandri Aspis et Samia II, Subsidia interpretationis, Berlin 1970
- 27 J. M. *Edmonds*, The fragments of Attic Comedy, after Meineke, Bergk and Kock augmented, newly edited with their contexts, annotated and completely translated into English verse, III B: Menander, Leiden 1961
- 28 Konrad *Gaiser*, Menander: Der Schild oder Die Erbtöchter, Zürich 1971
- 29 E. W. *Handley*, The Dyskolos of Menander, London 1965
- 30 J. M. *Jacques*, Ménandre: La Samienne, Paris 1971
- 31 Alfred *Körte*, Das Schiedsgericht, Stuttgart 1962
- 32 Walther *Kraus*, Menanders Dyskolos, Wien 1960
- 33 Walther *Ludwig*, Antike Komödien: Plautus/Terenz (nach den Übersetzungen von W. Binder und J. J. C. Donner), München 1966
- 34 Willy *Morel*, Das Mädchen von Samos (= Üb.), Gymn. 65, 1958, 492 - 511 + Gymn. 77, 1970, 265 - 282
- 35 Franz *Stoessl*, Menanders Dyskolos, Paderborn 1965
- 36 Max *Treu*, Dyskolos, München 1960
- 37 U. von *Wilamowitz-Moellendorff*, Das Schiedsgericht, Berlin 1925 (= Wilamowitz, Schiedsgericht)

IV Sekundärliteratur

- 38 Klaus *Aichele*, Das Epeisodion, in: Die Bauformen der griechischen Tragödie, hrsg. von Walter Jens, 47 - 83, München 1971
- 39 *Aristoteles*, Περὶ ποιητικῆς (ed. R. Kassel, Oxford 1965)
- 40 Geoffrey *Arnott*, "Ὡς περ λαμπάδιον δράματος, Hermes 93, 1965, 253 - 255
- 41 Colin *Austin*, Rez. von (116), CR N. S. 16, 1966, 291 - 293
- 42 Bernd *Bader*, Der verlorene Anfang der plautinischen ‚Bacchides‘, RhM 113, 1970, 304 - 320
- 43 Adelmo *Barigazzi*, La formazione spirituale di Menandro, Turin 1965

- 44 J. W. B. *Barns*/Hugh *Lloyd-Jones*, A Fragment of New Comedy: P. Antinoop. 15, Journ. Hell. Stud. 84, 1964, 21 - 34
- 45 Günther *Bickert*, Studien zum Problem der Exposition im Drama der tektonischen Bauform: Terminologie – Funktionen – Gestaltung, Diss. Marburg 1969
- 46 Alain *Blanchard*, Recherches sur la Composition des Comédies de Ménandre, REG 83, 1970, 38 - 51
- 47 Horst-Dieter *Blume*, Rez. von (43), Gymn. 75, 1968, 474 - 476
- 48 A. *Borgogno*, 'Ασπίς ἢ 'Επίκληρος, Riv. di fil. 98, 1970, 274 - 277
- 49 Karl *Büchner*, Römische Literaturgeschichte, Stuttgart 1962, 3. Auflage
- 50 Winfried *Bühler*, Noch einmal zur Verfasserschaft der ΠΗΞΙΣ des Pap. Didot, Hermes 91, 1963, 345 - 351
- 51 Kristina B. *Dedoussi*, The Samia, Entr. s. l'Ant. Cl. 16, 1970, 157 - 180
- 52 Aeli *Donati* commentum Terenti. Acc. Eugraphi commentum et scholia Bembina. Rec. P. Wessner, I ('02), II ('05), III ('08), Leipzig 1966
- 53 J. P. *Eckermann*, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, in: J. W. v. Goethe, Artemis-Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, hrsg. v. E. Beutler, Zürich 1949, XXIV
- 54 D. E. *Fields*, The Technique of Exposition in Roman Comedy, Diss. Chicago 1938
- 55 Eduard *Fraenkel*, Plautinisches im Plautus, Berlin 1922
- 56 ders., Beobachtungen zu Aristophanes, Rom 1962
- 57 ders., Ein Motiv aus Euripides in einer Szene der neuen Komödie, Kl. Beiträge zur kl. Phil. I, 487 - 502, Rom 1964
- 58 Gustav *Freytag*, Die Technik des Dramas, Darmstadt 1965 (= Leipzig 1922, 13. Auflage)
- 59 Wolf-Hartmut *Friedrich*, Euripides und Diphilos, Zur Dramaturgie der Spätformen, München 1953
- 60 Konrad *Gaiser*, Eine neu erschlossene Menanderkomödie und ihre literaturgeschichtliche Stellung, Poetica 1, 1967, 436 - 461
- 61 ders., Ein Lob Athens in der Komödie, Gymn. 75, 1968, 193 - 219
- 62 ders., Die plautinischen ‚Bacchides‘ und Menanders ‚Dis exapation‘, Phil. 114, 1970, 51 - 87
- 63 Johannes *Geffcken*, Ein Prinzip antiker Erzählungs- und Darstellungskunst, Hermes 62, 1927, 1 - 23
- 64 Marcello *Gigante*, Menandro e il Peripato, in: Philomathes, Studies and Essays in the Humanities in Memory of Philip Merlan, ed. R. B. Palmer an R. Hamerton-Kelly, The Hague 1971, 461 - 484
- 65 (*Goethe-Schiller*), Briefwechsel, wie (53), Band XX
- 66 Paul *Händel*, Formen und Darstellungsweisen in der aristophanischen Komödie, Heidelberg 1963
- 67 Heinz *Haffter*, Terenz und seine künstlerische Eigenart, Mus. Helv. 10, 1953, 1 - 20, 73 - 102

- 68 Eric W. *Handley*, The Conventions of the Comic Stage and their Exploitation by Menander, wie (51), 1 - 42
ders.: s. (14) und (19)
- 69 Rudolf *Herzog*, Ein vergessener Menanderprolog, Phil. 89, 1934, 185 - 196
- 70 Ninon *Hesse*, Dyskolos oder Menschenfeind? – Versuch einer Charakteristik des Dyskolos von Menander, Ant. u. Abendl. 15, 1969, 81 - 90
- 71 Günther *Jachmann*, Der ‚Eunuchus‘ des Terenz, NGG 1921, 69 - 88
- 72 L. *Kahil*, Remarques sur l'Iconographie des Pieces de Ménandre, wie (51), 229 - 254
- 73 Rudolf *Kassel*, Menanders Sikyonier, Eranos 63, 1965, 1 - 21
- 74 Alfred *Körte*, Menandros, RE 15, 1, 1931, 707 - 761 (Nachtrag: s. (104))
- 75 Walther *Kraus*, Menanders Dyskolos, Anz. f. Altertumsw. 15, 1962, 1/2, Sp. 1 - 12
- 76 ders., Rez. von (116), Gn. 40, 1968, 337 - 346
- 77 ders., Zu Menanders Misumenos, RhM 114, 1971, 1 - 27. 285 f.
- 78 ders., Menanders Humanität, Wiener Humanistische Blätter 13, 1971, 7 - 24
- 79 Gerd *Kremer*, Die Struktur des Komödienschlusses, wie (38), 117 - 141
- 80 Karl *Kunst*, Studien zur griechisch-römischen Komödie mit besonderer Berücksichtigung der Schlußszenen und ihrer Motive, Wien/Leipzig 1919
- 81 Eckard *Lefèvre*, Die Expositionstechnik in den Komödien des Terenz, Darmstadt 1969
- 82 ders., Das Wissen der Bühnenpersonen bei Menander und Terenz am Beispiel der ‚Andria‘, Mus. Helv. 27, 1970, 21 - 48
- 83 Friedrich *Leo*, Plautinische Forschungen, Berlin 1912²
- 84 ders., Der Monolog im Drama, Berlin 1908
- 85 Albin *Lesky*, Geschichte der griechischen Literatur, Bern 1963 (2. Aufl.), bes. 690 - 714
- 86 Gotthold Ephraim *Lessing*, Hamburgische Dramaturgie, in: Lessings Werke, hrsg. v. Kurt Wölfel, Frankfurt 1967, II, 121 - 533
- 87 Hugh *Lloyd-Jones*, Menander's Sikyonios, GRBS 7, 1966, 131 - 157
- 88 ders., Notes on the Sikyonios of Menander, Emerita 34, 1966, 139 - 149
- 89 ders., Menander's Aspis, GRBS 12, 1971, 175 - 195
- 90 Hans *Lucas*, Phil. Woch. 58, 1938, 1101 - 1104
- 91 Walther *Ludwig*, Von Terenz zu Menander, Phil. 103, 1959, 1 - 38
- 92 ders., ‚Aulularia‘-Probleme, Phil. 105, 1961, 44 - 71. 247 - 262
- 93 ders., The Originality of Terence and his Greek Models, GRBS 9, 1968, 169 - 182
- 94 ders., Die plautinische ‚Cistellaria‘ und das Verhältnis von Gott und Handlung bei Menander, wie (51), 43 - 110
- 95 W. Thomas *MacCary*, Menander's Characters: Their Names, Roles and Masks, TAPhAC 101, 1970, 277 - 290
- 96 Heinrich *Marti*, Untersuchungen zur dramatischen Technik bei Plautus und Terenz, Diss. Zürich, Winterthur 1959

- 97 ders., Terenz 1909 - 1959, *Lustrum* 6, 1961, 114 - 238; *Lustrum* 8, 1963, 5 - 101. 244 - 264
- 98 A. *Masaracchia*, Nota agli 'Επιτρέποντες di Menandro, *Helios* 8, 1968, 364 - 369
- 99 Kjeld *Matthiessen*, Elektra, Taurische Iphigenie, Helena. Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides, Göttingen 1964
- 100 Reinhold *Merkelbach*, Über die Handlung des Sikyonios, *Mus. Helv.* 23, 1966, 172 - 180
- 101 ders., Über die Handlung des Misumenos, *RhM* 109, 1966, 97 - 108
- 102 Hans Joachim *Mette*, Die περιεργία bei Menander, *Gymn.* 69, 1962, 398 - 406
- 103 ders., Moschion ὁ κόσμος, *Hermes* 97, 1969, 432 - 439
- 104 ders., Menandros (= Nachtrag zu (74)), *RE Suppl.* XII, 1970, 854 - 862
- 105 Walter *Nestle*, Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie, Hildesheim 1967 (= Stuttgart 1930)
- 106 Manfred *Neumann*, Die poetische Gerechtigkeit in der neuen Komödie, Diss. Mainz, Speyer 1958
- 107 Hans *Oppermann*, Zur ‚Andria‘ des Terenz, *Hermes* 69, 1934, 262 - 285
- 108 Robert *Petsch*, Wesen und Form des Dramas. Allgemeine Dramaturgie I, Halle 1945
- 109 Penelope J. *Photiades*, Pan's Prologue to the Dyskolos of Menander, *Greece and Rome* II, 1958, 108 ff.
- 110 Max *Pohlenz*, Menander und Epikur, *Hermes* 78, 1943, 270 - 275
- 111 J. H. *Quincey*, The End of Menander's Sicyonian, *Phoenix* 20, 1966, 116 - 119
- 112 Otto *Rieth*, Die Kunst Menanders in den ‚Adelphen‘ des Terenz, mit einem Nachwort hrsg. von K. Gaiser, Hildesheim 1964
- 113 F. H. *Sandbach*, Rez. von (43), *Gn.* 39, 1967, 238 - 242
- 114 ders., Some passages in Menander, *Proc. Camb. Phil. Soc.* 193, 1967, 37 - 47
- 115 Wolfgang *Schadewaldt*, Bemerkungen zur ‚Hecyra‘ des Terenz, *Hellas und Hesperien* I, Zürich 1970 (2. Aufl.), 722 - 744 (= *Herm.* 66, 1931, 1 - 29)
- 116 Armin *Schäfer*, Menanders Dyskolos, Untersuchungen zur dramatischen Technik, Meisenheim am Glan 1965
- 117 Hans Werner *Schmidt*, Die Struktur des Eingangs, wie (38), 1 - 46
- 118 Eduard *Schwartz*, Zu Menanders Perikeiromene, *Hermes* 64, 1929, 1 - 15
- 119 Evelyn *Spring*, A Study of Exposition in Greek Tragedy, *HSt* 28, 1917, 135 - 224
- 120 Franz *Stoessl*, Prologos, *RE* I 23, 1958, 632 - 641. 2312 - 2440
- 121 ders., Die neuen Menanderpublikationen der Bibliotheca Bodmeriana, *RhM* 112, 1969, 193 - 229
- 122 Wilhelm *Süss*, Der Komödienschluß, *RhM* 65, 1910, 450 - 460

- 123 ders., Zur ‚Cistellaria‘ des Plautus, RhM 84, 1935, 161 - 187; RhM 87, 1938, 97 - 141
- 124 Armin *Theuerkauf*, Menanders Dyskolos als Bühnenspiel und Dichtung, Diss. Göttingen 1960
- 125 Max *Treu*, Humane Handlungsmotive in der ‚Samia‘ Menanders, RhM 112, 1969, 230 - 254
- 126 Eric G. *Turner*, New Fragments of the Misumenos of Menander, BICS Suppl. 17, London 1965
- 127 ders., The ‚Phasma‘ of Menander, GRBS 10, 1969, 307 - 324
- 128 Richard *Walzer*, Zum ‚Hautontimorumenos‘ des Terenz, Hermes 70, 1935, 197 - 202
- 129 T. B. L. *Webster*, Studies in Menander, Manchester 1960 (2. Aufl.) (= Webster StM)
- 130 ders., Studies in Later Greek Comedy, Manchester 1953
- 131 ders., Self-apostrophe in Menander, CR N. S. 15, 1965, 17 f.
- 132 Fritz *Wehrli*, Motivstudien zur griechischen Komödie; Zürich 1936
- 133 ders., Menander und die Philosophie, wie (51), 147 - 152
- 134 U. von *Wilamowitz-Moellendorf*, Der Landmann des Menander, Kl. Schr. I, Berlin 1935 (= 1899), 224 - 248
- 135 ders., Die Kunst des Menander, in: (37)
- 136 Thomas *Williams*, Towards the recovery of a prologue from Menander, Hermes 91, 1963, 287 - 333

Nachtrag:

An Literatur, die nach Abschluß dieses Manuskriptes erschienen ist, sind zunächst die beiden neuen Textausgaben zu nennen:

Menandri reliquiae selectae rec. F. H. *Sandbach*,
Oxford 1972 (OCT)

Comicorum Graecorum fragmenta in papyris reperta, ed. C. *Austin*,
Berlin-New York 1972

Sandbachs Auswahl verzichtet bei den Papyri nur auf die hoffnungslos zerstörten Texte, bei den Autorenfragmenten dagegen auf den weitaus größeren Teil. Neu findet sich bei ihm aus dem $\Delta\iota\varsigma\ \epsilon\acute{\xi}\alpha\pi$. der bisher nicht veröffentlichte Text Vs. 47 - 90 des POx nondum numer. (endgültige Ed. durch Handley für BICS Suppl. 22 vorges.).

In der Frage des V. Aktes der Adelphoe kommt

Hermann *Tränkle*, Micio und Demea in den terenzischen Adelphen, Mus. Helv. 29, 1972, 241 - 255

mit teils ähnlichen, teils anderen Argumenten zum gleichen Ergebnis wie diese Arbeit (vgl. S. 228 ff.).

INDEX

Ἄγρουκ. ἡ Ὑποβολ.

F 416 50

F 430 134

Ἀδ. $\bar{a}$

67, 68, 124 f., 134, 154 f.,
167

F 1 155

F 2 135, 154

Stich. 1 ff. 67

88 ff. 98 f.

380 134

415 155

572 134

628 67

641 ff. 155

683 ff. 135, 154 f.

764 ff. 134

775 154

vgl. PDid. a

Ἀδ. $\bar{\beta}$

4, 48 f., 77 f., 90–93, 125,
134, 135, 165–170

Vit. Ter. 3 90

Don. 81, 2 77, 98

Don. 351, 1 166

Don. 938, 1 167

F 5 97

F 8 77

F 10 165

F 11 166

F 12 166

F 13 92 f.

F 528 77, 98

Ad. 22 ff. 90

26 ff. 77 f., 93 A. 334

26 81 A. 284

80 ff. 77, 98

84 f. 77

88 ff. 91

150 f. 77

155 ff. 90

288 ff. 91, 97

394 92 A. 332

470 ff. 91 f.

713 165 A. 150

769 92 A. 332

785 f. 135

787 ff. 165 ff.

795 ff. 165

804 165

855 ff. 158, 166

907 152

929 ff. 166 f.

953 f. 169

985 ff. 158, 166

Ἀλιεύς 92

Ἀνδρία

20, 48, 62, 71–75, 86 f., 92,
134, 135, 137, 162 f.

Don. 14 71

F 35 94

F 36 f. 94

F 42 163

F 43 87

An. 46 f. 73

48 ff. 71 ff., 94, 103

48 73

51 ff. 73 f.

69 74

100 103

122 74

135 74

171 f. 71

206 ff. 86

215 ff. 86 f.

215 86

217 87

218 87

221 f. 87

226 76 A. 274

401 87

481 ff. 94 f.

540 103

820 ff. 162 f.

867 162

951 134

956 ff. 163

980 f. 163

alt. ex. 20 f. 134

Ἀνδρόγ. ἡ Κρής

F 52 134

Ἀνεψιοί

F 54 92

Ἀπιστος

63 f., 134

1 ff. 34, 50, 63 f., 94

3 63

4 f. 81 A. 284

Ἀρρηφ. ἡ Ἀβλ.

F 59 134

Ἀσπίς

14 A. 49, 15, 28–33, 34, 61,
103, 116, 117, 134, 137, 146

A. 79, 149, 150

1 ff. 28 ff.

12 149 A. 88

23 ff. 71, 95

23 134 A. 35

32 f. 29 A. 91

39 134 A. 36

94 ff. 69

97 ff. 83

98 86

99 f. 30, 57, 85

106 42 A. 129

112 f. 105

113 30, 85

114 30, 88

121 31

143 ff. 30, 88, 105, 149

146 ff. 86, 109 f.

149 31 A. 96, 69

166 ff. 149

174 92

213 ff. 110

233 ff. 32

245 ff. 3, 76, 110

250 ff. 31, 97

250 97

282 f. 32 f.

284 ff. 32 A. 99

299 32 A. 99

- 314 33
 330 f. 33
 404 ff. 110
 491 ff. 32, 149
 516 ff. 149
 540 f. 133, 149
 535 149
 (= 'Επικλ. α
 ? F 155 f. 48 A. 156)
 Αὐτ. πενθ. 61 A. 220
 Αὐτ. τιμ.
 21, 61, 62, 69–71, 81 A. 284,
 82 A. 285, 87–89, 134, 135,
 137, 163–165, 168 A. 155
 POx 2534 69
 F 127 69 f.
 (Αὐτ. τιμ.)
 F 128 71
 F 129 f. 95
 F 132 88
 F 66 97 A. 347
 F 570 97 A. 347
 Heaut. 54 f. 163
 53 ff. 69 ff.
 53 69
 75 f. 70
 77 70, 106, 164
 96 ff. 71
 96 f. 71, 88
 162 135
 170 f. 69
 200 ff. 88
 200 88
 213 ff. 76 A. 274, 89
 A. 317, 93 A. 334
 269 ff. 87 f.
 275 ff. 95
 381 ff. 97 A. 347
 842 ff. 163
 874 ff. 150, 163 ff.
 883 ff. 134 f., 164
 920 f. 164
 922 ff. 164
 Γεωργός
 46 f., 92, 134, 135
 Quint. IO XI, 3, 91 46, 82,
 96
 1 ff. 46 f.
 8 f. 82
 16 46
 22 ff. 96
 22 75, 97
 35 47 A. 153
 43 ff. 95
 96 46
 Δακτ.
 F 89 153 A. 106
 Δάρδ.
 F 96 41 A. 122
 Δεισιδ. 86 A. 308
 Δημιουργός
 F 100 81 A. 284
 Δίς ἔξαπ.
 61, 64–66, 69, 134, 137,
 155 f., 158, 167
 Pap. IFAO 337 65, 95
 POx. nondum num.
 11 ff. 44, 155
 20 f. 50 A. 173
 31 ff. 103
 F 109 155 A. 120
 F 110 156
 F 111 106 A. 385
 F 112 96
 Bacch.
 fr. III f. 65
 fr. VII 66 A. 238
 fr. X 66
 fr. XV 65 f.
 35 ff. 66, 93 A. 334
 107 3, 76
 109 ff. 65
 111 65
 156 65
 168 135
 258 ff. 95 f.
 348 103
 504 f. 50 A. 173
 530 103
 577 66
 649 f. 155 A. 119
 770 103
 925 ff. 155
 1076 ff. 155 f.
 Δύσκ.
 2, 4, 14 A. 49, 16–28, 34, 41,
 43, 45, 46, 83, 85, 91, 105–
 107, 109, 110, 116, 117, 119
 A. 22, 126–130, 133 f., 135,
 137, 154 f.
 1 ff. 17 ff., 22 ff., 82 f.
 1 f. 45
 12 18, 86
 28 25 f., 92
 29 19, 82
 30 f. 31
 34 ff. 45
 36 ff. 28, 105, 126
 38 129, 141
 44 45, 105
 45 18
 45 f. 19, 42, 85
 47 ff. 42, 45, 85
 50 ff. 95
 50 f. 105
 80 ff. 95
 190 f. 27
 194 22 A. 78
 207 94
 218 ff. 76
 230 ff. 3, 76
 233 96
 269 ff. 25, 97, 128
 308 ff. 105
 321 25
 337 27
 341 f. 65 A. 233
 357 27
 620 ff. 107 A. 386
 639 ff. 106 f.
 670 135 A. 37
 707 ff. 126, 130
 723 ff. 25 f.
 754 f. 27
 775 160 A. 131
 784 ff. 126 ff.
 797 ff. 127 ff.
 817 129, 132
 821 ff. 129
 836 129 A. 20
 861 ff. 129, 137, 141,
 151
 874 ff. 129 f., 152, 157,
 167
 880 f. 154
 884 92
 950 ff. 134 f.
 963 f. 130
 965 ff. 130, 136
 'Εμπιπραμ. 61 A. 220
 'Επαγγελλόμ. 61 A. 220
 'Επικλ. α s. 'Ασπίς
 'Επικλ. β
 F 154 47 f., 49, 73, 82
 "Agon" 48 A. 158, 97 f.
 (= Χρηστή? 48 A. 156)
 'Επιτρέπ.
 2, 4, 14 A. 49, 16–28, 34, 41,
 43, 45, 46, 83, 85, 91, 105–
 107, 109, 110, 116, 117, 119
 A. 22, 126–130, 133 f., 135,
 137, 154 f.

- F 1-5 63, 66
 33 ff. 3
 42 ff. 64, 97 f.
 47 f. 65 A.233
 317 92
 454 138 A.49
 510 ff. 115 f., 140
 510 97
 512 ff. 99 A.351
 533 ff. 115 f.
 535 141
 553 f. 141
 588 ff. 108 f.
 591 f. 108, 141 A.63
- (Ἐπιτρέπ.)
 ο06 f. 108
 647 f. 139 A.54
 649 ff. 137 ff.
 651 138
 658 f. 138
 702 f. 138
 704 ff. 140 f.
 726 ff. 140 f.
 758 63
 F 9 f. 140 A.57
 "F 11" 136
- Εδν.
 14 A.49, 62, 75-77, 89 f.,
 134, 137, 158-161
- Pers. 5, 161 75
 F 161 f. 75 f., 95, 97
 F 164 90 A.323
 F 165 163
 F 658 89 A.319
 Don. 228 76
 Don. 1001 75 A.270, 160
 A.31
- Eun. 46 ff. 75 ff.
 81 ff. 93 A.334
 110 89
 144 ff. 90 A.323
 147 ff. 105 A.380
 197 ff. 90 A.323
 207 ff. 76
 228 76
 668 ff. 89
 770 105 A.380
 848 ff. 159
 887 105 A.380
 910 ff. 159 f.
 912 ff. 140, 159
 923 ff. 160 ff.
 953 89
 1031 ff. 160, 163
- Ἐφέσως
 F 176 143 A.66
- Ἡρώς
 46 A.146, 62, 69, 82 A.285,
 92, 109, 134
- Hypoth. 62
 1 ff. 62, 95
 20 62
 23 62
 39 f. 62, 74
- Θαῖς
 F 185 50, 52
 F 186 50
- Θεοφορουμ.
 61, 96, 134
- PSI 1280
 16 ff. 96
 26 f. 96 A.343
- Mos. Myt. 96
 Mos. Diosk. 96 A.342
 Σ'Ανδρ. 103 96 A.344
 PBartol. 96 A.344
 F 1 96
 F 3 f. 135
- Ἰέρεια 134, 167
- Ἰμβριωι 113
- Καρχ.
 134, 147 A. 82
- POx 2654 99
- Καταψευδόμε. 61 A.220
- Κεκρύνρ.
 F 238 134, 135
 F 239 135 f.
 F 951 135 A.39
- Κιθ. 134
- Κόλαξ
 50 f., 76, 134, 158 f., 161 f.
- POx 2655/409
 1 ff. 50 f.
 1 51 A.175
 27 ff. 161
- POx 1237, 2 161
 F 1 136
 F 2 f. 159
 F 5 76, 159
 F 6-8 159
 Don. 228 76, 159
 Eun. 30 ff. 158
 232 ff. 159
- 391 ff. 159
 771 ff. 159, 161
 1053 ff. 161 f.
- Κωνειαζόμ.
 61, 124, 133 f., 137, 149-
 151, 164
- PSI 1176 149, 151
 Inc. Cair. 1 ff. 150
 5 149
 29 f. 133 A.32, 150
 33 133 A.32
 64 104 A.378
- Pap. Zer. 1 ff. 150 f.
 5 151 A.93
 9 149
 13 ff. 151
- POx 2533 133, 151
- Λευκαδιά
 F 257 51
 F 258 51, 82 A.285
 F 261 51 A.177
 Mos. Mytil. 51
- Λοκροί 97
- Μεσσην. ἢ Ἀνατιθεμ.
 F 268 52
 F 269 52
 Mos. Myt. 137, 152
- Μισογ. 134
- Μισοῦμ.
 58-61, 61 f., 101 f., 134,
 137, 142-144, 151
- PapIFA0 89
 1 ff. 34, 49 f., 58 f., 63,
 94
 1 81 A.284
 12 ff. 50
 14 f. 60
 F 1 59 f.
 F 3 ff. 95
 F 3 58 f., 60, 101, 144
 F 4 59
 F 7 59
 F 9 58
 F 12 101
 F "10 Ἡρώς" 59
 POx 2657 101
 POx 2656
 133 ff. 147 A.82
 175 ff. 101
 182 101
 193 101

208 ff. 142
 208 102
 232 ff. 59 A.214
 246 ff. 59 A.214
 249 102
 270 f. 142 A. 65
 276 ff. 101
 281 ff. 60, 72, 142
 349 ff. 60
 418 ff. 143 f.
 423 143 A.68
 431 ff. 59 A.214, 143

(Μισούμ.)

443 144
 444 ff. 133
 457 ff. 136
 459 f. 136
 Mos. Mytil. 60, 144

Ναύκλ. 96

Ξενολ.

F 294 41, 82

Οργή 35 A.109

Παλλακή 135

Περικειρομ.

2, 5, 7 f., 60 f., 111 f., 124,
 134, 137, 142-144, 151

1 ff. 57 f., 82, 85
 8 f. 42 A.129
 20 f. 58, 85
 44 f. 60
 45 f. 105, 110 f., 142
 49 58, 82
 52 ff. 58 A.208
 71 ff. 3, 76
 77 ff. 95
 217 ff. 159
 287 135 A.37
 344 ff. 142
 397 142
 398 ff. 142 f.
 398 144
 406 ff. 151
 409- 143 A.68
 412 143
 435 ff. 133
 443 ff. 110 f.

Περωνθία

21, 68, 71, 124, 134, 135,
 137, 151 f., 163 A.144

An. 9 71

Don. An. 10 71

Don. An. 14 71

PHib. 2, 181 71

F 1 a 71

F 1 b 151 f.

POx 855

1 ff. 151 f.

9 151

13 ff. 152

17 f. 152

Πλόκιον

92, 134

F 333 48 A.161, 98

F 345 98 A.350

Mos. Mytil. 98

Προγαμῶν 61 A.220

Προεγκαλῶν 61 A.220

Πωλούμ. 61 A.220

Ῥαπιζομ. 61

Σαμία

2, 28, 33-39, 44, 115 f., 118,
 124, 127, 130-132, 134,
 135 f., 136 f., 142, 146 A.79

1 ff. 33 f., 35 ff., 45 f., 47

6 36

7 ff. 35, 74, 132

13 34 A.103, 49

17 132

19 74

19 f. 34, 48, 85

22 91

23 33

27 33

29 f. 35, 37

39 ff. 92

47 f. 33, 36

56 f. 82

67 33

72 f. 36

80 f. 36

96 ff. 38

127 ff. 35 f.

137 f. 37

140 ff. 37

151 ff. 38

163 ff. 33 A.102

187 92

206 ff. 46, 54, 72

207 135 A.37

272 ff. 37

325 ff. 37

346 f. 37

(Mos. Myt. =)

368 ff. 98 A.349

416 f. 39

419 f. 118

421 f. 118

434 38 A.118a

471 92

563 39

614 f. 118, 130 f.

616 ff. 130 ff.

680 151 A.93

694 ff. 132, 151, 158,

703 38

724 132

726 ff. 133

731 ff. 132, 136

Σικ.

41-43, 45, 82 A.285, 109,
 118, 134, 137, 144-149

(Kassel)

1 ff. 41 f.

9 ff. 46, 82

10 82, 89 A.319

23 f. 42, 85

25 42

29 42, 85

39 ff. 42 A.125

48 f. 148

176 ff. 72

280 ff. 145 f.

309 f. 146

312 ff. 145 ff.

323 ff. 145 ff., 150, 157,
 162

364 148

381 148

397 ff. 148, 151

399 f. 146

400 148

404 f. 148 A.84

411 ff. 145, 148

418 f. 136

420 ff. 136

F 1 Ka. 41

F 9 Ka. 148

Συναριστ.

45, 55-57, 58, 59, 61 f., 134,
 135, 152-154

Mos. Mytil. 55 f.

Mos. Diosk. 56 A.199

F 382 56, 57

F 384 153

F 385 56, 57

F 387 57, 85 A.305

F 389 56, 57

F 390 153 A.106

F 391 56
Cist. 1 ff. 55 ff., 93 A.334,
75
40 57
149 ff. 57, 83
150 ff. 86
154 f. 57, 85, 87 A.314
171 82 A.286
190 82
194 57, 83
197 85

(Συναριστ)

669 ff. 110
671 ff. 152
774 ff. 153
775 153
782 f. 153, 163

Συνερῶσα 61 A.220

Τίτθθ

F 396 51 A.180

Ἰδρία 46

Φάσμα

52-55, 57, 71, 72, 66 A.240,
134, 135, 146 A.79

Don. Eun. 9, 3 52 f.

PapTisch

(Körte:) 1 ff. 53 ff., 55
A.195

3 53, 55
9 55, 88
18 ff. 55, 85
24 f. 55, 85
26 ff. 54, 95
Mos. Mytil. 53 f.
POx 2825 Fr. A 53
Fr. B 53, 55, 136
Fr. C 55
F 3 136

Χρησθή s. Ἐπικλ. β̄

Ψευδθρ.

F 453 42 A.129, 67, 82

Schatzkom.

4, 43-45, 63 A.225, 66 A.
240, 83, 91, 109, 134, 135,
137, 156-158

Chorik. XXXII, 73 14, 43
A.132

Aul. 1 ff. 43 ff., 82 f., 86

3 45

23 ff. 45

25 ff. 45, 105, 109, 156

31 f. 45, 104, 105

37 ff. 45, 85

120 ff. 109

176 f. 44

280 45, 135

300 f. 14, 43 A.132

386 f. 109

682 ff. 43, 156

701 ff. 157
705 135 A.37
712 157
713 ff. 157 f.
fr. IV 157

Fab. Inc. Cair. s. Κωνειαζόμ

Fab. Inc. IV Mette
3, 66 A.240, 134

Fab. Inc. V Mette 136

Fab. Inc. VII Mette 14 A.49

F 528 s. Ἀδ β̄

F 570 s. Ἀντ. τιμ.

F 656 54

658 s. Εὐν.

F 682 133

F 685 82

F 717 62 A.233, 86 A.307

F 722 66 f., 69, 95

F 760 b 92

F 768 151

F 771 136

F 873 51 A.180

F adesp. 154 Kock
62 A.223, 86 A.308

PDidot a) 98 f., 104 A.387
b) 48-50

